



483^e Livraison.

3^e Période. — Tome Dix-Huitième. 1^{er} Septembre 1897.

Prix de cette Livraison : 7 fr. 50.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement.)

TEXTE

- I. MAITRES ITALIENS A LA GALERIE D'ALTENBURG, par M. August Schmarsow.
- II. LE RETABLE D'OPORTO, par M. Emil Pacully.
- III. LE TRÉSOR DE L'ABBAYE DE RONCEVAUX (1^{er} article), par M. Jean-J. Marquet de Vasselot.
- IV. LE MUSÉE CERNUSCHI, par M. Gaston Migeon.
- V. LES SALONS DE 1897 : OBJETS D'ART, par M. Émile Gallé.
- VI. LES SALONS ANGLAIS : ROYAL ACADEMY ET NEW GALLERY, par M. Henry Frantz.
- VII. CORRESPONDANCE D'ANGLETERRE : L'EXPOSITION DU GUILDHALL A LONDRES, par M. André Pératé.

GRAVURES

Sainte Famille, par Ansuino da Forli (Galerie d'Altenburg) ; Prédication de saint Christophe, par le même (Chapelle des Eremitani, Padoue) ; Épisodes de la vie de saint Christophe (ibid.) ; Portrait de Catarina Sforza, par Botticelli (Galerie d'Altenburg) ; Madone, par Antoniasso Romano (ibid.).

Bourgeoise flamande, d'après une tapisserie de Notre-Dame de la Poterie, en lettre ; La Vierge et les Saints, par Gérard David (Musée de Rouen) ; Le Baptême du Christ, par le même (Musée de Bruges) ; Marguerite d'Autriche, par J. Gossaert (Musée d'Anvers) ; Figure tirée d'un médaillon en verre peint de la Chapelle du Saint Sang, à Bruges (xvi^e siècle), en cul-de-lampe.

La Vénération du Saint Sang, retable de la Santa Casa de Misericordia, à Oporto : héliogravure tirée hors texte.

Trésor de l'abbaye de Roncevaux : Coffret arabe en argent doré ; Couverture d'évangéliaire en argent repoussé ; Coffret en argent ; Détail du trône de Notre-Dame de Roncevaux.

La Vierge de Roncevaux (trésor de l'abbaye de Roncevaux) : phototypie tirée hors texte.

Objets de la collection Cernuschi : Vases en bronze, Chine, en tête de page ; Portrait de M. Cernuschi, en lettre ; Bouddha colossal, provenant de Mégouro (Japon) ; Tigre en bois doré, Japon ; Vase rituel en bronze, Chine ; Vase en bronze, Chine ; Vases rituels en bronze, Chine ; Urne en bronze, Japon, en cul-de-lampe.

Cadre de glace en bois sculpté, par M. L. Hestaux (Salon du Champ-de-Mars), encadrement de page ; « Le Trèfle », gobelet d'étain par M. Brateau (ibid.) ; Pellette à sel, par le même (ibid.) ; Chaise d'enfant, par M. Dampt (ibid.) ; Les Colimaçons, frise par M. Pierre Roche, grès de M. Bigot (ibid.) ; Coupe au lézard, par M. Pierre Roche, grès de M. Bigot (ibid.) ; Coffret en ivoire, ors repoussés et émail, par MM. Grandhomme, Garnier, Brateau, Falize (ibid.) ; Petit côté de ce même coffret ; Reliure mosaïquée pour « Les Nuits », d'Alfred de Musset, exécutée par M. Marius-Michel (ibid.) ; Poignée de grand'porte, bronze, par M. V. Prouvé (ibid.).

La Jeune Aveugle, par John-Everett Millais (Corporation de Birmingham) : eau-forte de M. A. Mongin, tirée hors texte.

Les Salons de Londres : Le Pèlerin de l'amour, par Burne Jones (New Gallery), en bande de page (publié avec l'autorisation de M. Hollyer) ; Hylas et les Nymphes, par M. Waterhouse (Royal Academy) ; Pâris sur le mont Ida, par M. Watts (New Gallery) ; La Venue de la Nuit, par M. W. Glehn (New Gallery).

*La gravure : La Jeune Aveugle
doit être placée dans la livraison d'Août.*



AD LAUDEM ET GLO · SANCTISS · TRINITATIS

MAITRES ITALIENS A LA GALERIE D'ALTENBURG

Le Musée Lindenau : tel est le nom donné à un nouvel édifice de la capitale du duché de Saxe-Altenburg, en souvenir du ministre Bernhard von Lindenau, mort en 1853 et dont les collections, léguées par lui à son pays, forment le fonds le plus précieux des différentes parties du musée. Dans cette imposante construction, située non loin de la gare, sur le chemin de l'ancienne ville, se cache, presque inaperçue au bout de trois ou quatre cabinets, une précieuse série d'anciennes peintures italiennes, de petite dimension pour la plupart, qui jadis avaient

séduit le perspicace amateur et qu'il avait rapportées avec lui d'Italie en Allemagne. Cette collection comprend, d'après l'ancien catalogue, 150 tableaux environ, dont le plus grand nombre appartiennent au XIV^e et au XV^e siècle. H.-W. Schulz, l'éditeur des *Kunstdenkmäler Südtaliens*, et Hermann Hettner, l'auteur des *Italienische Studien*, s'en sont occupés autrefois.

Mais l'état actuel de nos connaissances en matière d'histoire de l'art a permis de déterminer d'une façon plus certaine des tableaux plusieurs fois baptisés de noms erronés ou faussement datés et de les estimer à leur valeur exacte¹. Cette petite collection renferme quelques perles du *trecento*, des spécimens intéressants de l'art du *quattrocento* et toute une série d'œuvres remarquables de la période de transition du XIV^e au XV^e siècle, devant lesquelles se posent bien des problèmes.

* * *

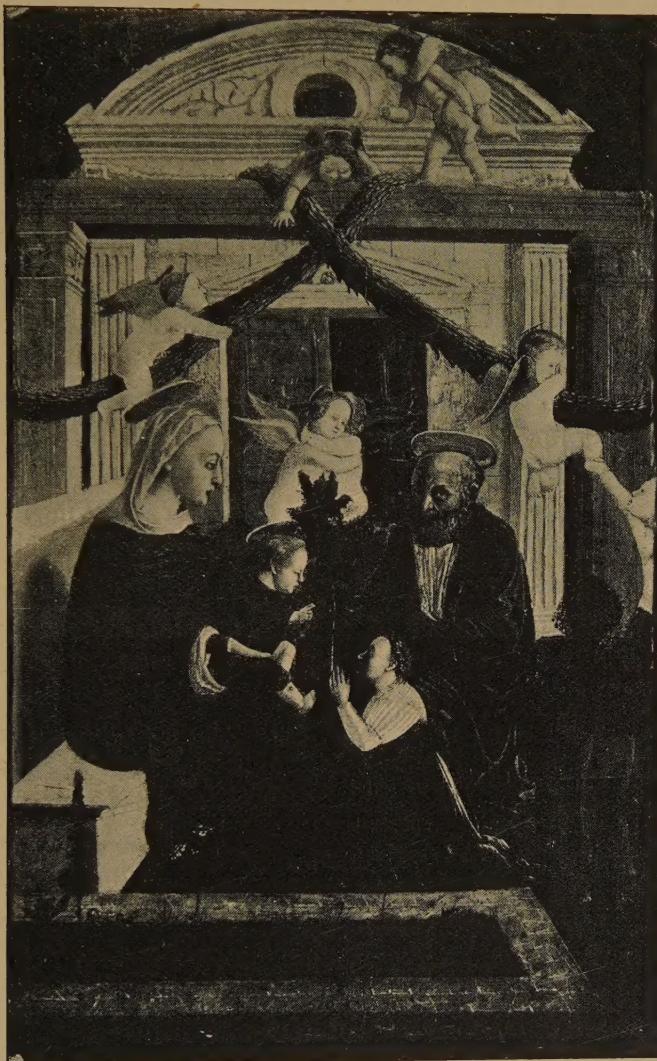
QUATTROCENTISTES

Commençons par un spécimen de l'espèce la plus rare : une peinture sur bois, qui est l'unique œuvre en ce genre d'un maître connu jusqu'ici par une seule fresque signée de son nom. Notre panneau donne une solution définitive à la controverse ouverte au sujet de la participation postérieure du peintre à la décoration d'une chapelle bien connue et prouve que cette participation fut plus étendue qu'on ne le supposait et ne se borne pas à la fresque signée.

Il s'agit d'une petite représentation de la *Sainte Famille* ou des *Fiançailles mystiques de sainte Catherine*, « de l'école de Padoue, vers la fin du XV^e siècle », dit l'ancien catalogue, — « touchant immédiatement à Francesco Squarcione », estimerions-nous maintenant. Nous accueillons avec joie cette addition au très petit nombre d'œuvres du même style qui nous sont parvenues ; telle la *Madone de la maison Lazzara*, au musée de Berlin, exécutée entre 1449 et 1452 suivant les documents, et qui, d'après son inscription originelle : « *Opus Squarcioni pictoris* », doit être regardée ou comme une œuvre de la main du peintre ou comme un morceau sorti de son atelier avec son approbation et sa signature authentique. Mais ce qui vaut encore mieux, le panneau d'Altenburg, après comparaison minutieuse avec

1. L'« Institut de l'histoire de l'art » de l'Université de Leipzig a entrepris le remaniement de la collection sur des bases scientifiques, et ses membres préparent, sous la direction de l'auteur de cet article, un nouveau catalogue.

une fresque signée, doit être attribué à un artiste qui travailla au service de Squarcione, comme firent Gregorio Schiavone et Andrea



SAINTE FAMILLE, PAR ANSUINO DA FORLI

(Galerie d'Altenburg)

Mantegna lui-même. Une fois reconnu authentique, notre panneau démontre encore que le même compagnon est l'auteur de deux autres fresques situées au même endroit, de sorte qu'au lieu d'une seule œuvre de lui, en voici quatre. Ce maître, c'est Ansuzino da Forli.

Dans un chapitre de ma monographie sur Melozzo da Forli¹ où il était question de la décoration murale de la chapelle Ovetari-Leoni, à Sant' Agostino degli Eremitani, à Padoue, j'avais déjà signalé autrefois la parenté des deux fresques supérieures auxquelles je fais allusion avec la troisième fresque inférieure, signée du nom du maître. Dans cette chapelle, au-dessus du grand diptyque de Mantegna représentant le *Martyre de saint Christophe*, dernier travail du maître en ce lieu, qui doit avoir été terminé en 1458, on voit deux scènes de la même légende, traitées par deux nouveaux aides qui paraissent être survenus après la mort subite de Niccolò Pizzolo : Bono da Ferrara et Ansuino da Forli. A gauche, le géant est représenté faisant traverser le fleuve au divin Enfant qui pèse lourdement sur ses épaules ; au bas est la signature : OPVS BONI. A droite, on voit le saint, une palme verte à la main, prêchant aux soldats assemblés dans la cour du palais de l'empereur ; au bas, à droite : OPVS ANSVINI. Cette œuvre authentique suffit pleinement à faire reconnaître dans le panneau d'Altenburg une autre création d'Ansuino.

La Vierge, tenant l'Enfant sur ses genoux, est vue de profil, assise à gauche sur un banc de marbre, dans un jardin ; devant elle est agenouillée une jeune fille, presque un enfant, au profil accentué, également tournée à gauche et levant directement les yeux et les mains vers l'Enfant. Derrière elle, entre les arbres verdoyants du jardin, saint Joseph, déjà âgé, est assis, tourné de trois quarts vers le centre de la composition, le visage sérieux, les mains cachées sous son manteau. A droite, le siège vide de sainte Catherine ; au premier plan, devant les personnages, un parterre de fleurs encadré d'une maçonnerie. En arrière s'élève la porte du jardin, en marbre rouge de Vérone, formée d'un mince entablement posé sur deux piliers quadrangulaires, du même goût antique dont s'inspira Donatello en son retable de Saint-Antoine de Padoue. Trois petits anges nus sont occupés à suspendre une guirlande de laurier, tandis qu'un quatrième angelot, à droite, saisit la jambe de l'un d'eux, comme s'il voulait le faire tomber ; deux autres anges, au milieu, demi-flottant, demi-dansant dans l'air, s'embrassent tendrement, derrière les saints personnages, dont le groupe est dominé par cette étreinte affectueuse ; enfin, au sommet de l'entablement, un autre robuste *putto*, coiffé d'une calotte rouge, porte sur son dos un de ses camarades, comme s'il voulait passer par-dessus les guirlandes et à travers la bande des petits décorateurs.

1. Stuttgart, 1885, p. 305.

Immédiatement derrière cette porte s'étend la façade d'une chapelle en marbre blanc, exécutée d'après des modèles de tombeaux antiques et qui semble vouloir représenter la *Santa Casa* de la Vierge. Deux pilastres d'angle cannelés et fortement saillants encadrent le fond du décor et la porte, dont un des battants est ouvert à l'intérieur, avec son fronton bas et triangulaire ; sur les chapiteaux de ces pilastres, cachés par la porte du jardin, s'appuie un entablement horizontal orné de festons et de consoles, avec un fronton cintré, à profil très saillant tout autour, percé d'un œil-de-bœuf vu en perspective et accompagné de feuillages en relief.

Le tableau était jadis cintré ; il est maintenant carré, et le ciel primitif a été si maladroïtement repeint qu'à droite et à gauche apparaissent des angles en forme d'écoinçons non voulus par le peintre.

La pâte visqueuse, mais savoureuse des couleurs, qui sont assez brillantes, rappelle beaucoup les Ferraraïs de l'époque ultérieure et diffère nettement de la peinture sèche et minutieuse de Mantegna, de qui l'autel à volets pour Sainte-Justine (1453-1454), maintenant à Brera, et le grand retable de Saint-Zénon, à Vérone (1458-1459) devraient, au point de vue de la date et de la science technique, être considérés comme précédent et suivant les peintures murales consacrées à la légende de saint Christophe. L'éclairage de la scène, qui semble provenir d'une source lumineuse placée en dehors du tableau, est intense et offre des contrastes de lumière et d'ombre extrêmement accusés. Il en résulte quelque chose de dur, non seulement dans la représentation de la claire façade de marbre, de la porte rouge et du banc de marbre blanc, mais aussi dans celle des figures humaines ; les auréoles même des saints personnages, posées obliquement sur leurs têtes comme des disques, et jusqu'aux vêtements, ont un aspect métallique, accentué encore par le contraste existant entre le manteau sombre et le voile clair, la doublure des manches ou les vêtements de dessous. Le vêtement de la Vierge consiste en un manteau de riche brocard d'or ; l'Enfant porte une robe sombre, et sainte Catherine un corsage d'un rouge vineux, à manches gris clair plissées et bouffantes, et une robe de même rouge, dont la bordure est éclairée vivement. De même, le vert du parterre, avec son arbuste et ses fleurs à haute tige, est opposé au rouge brun mat des carreaux de briques qui le bordent et qui imposent au premier plan les lignes dures d'une construction en perspective.

Tout cela s'accorde parfaitement avec les qualités distinctives

de la peinture murale située dans la chapelle des Eremitani et qui porte le nom d'Ansuno. La différence dans la construction fondamentale, l'ordre inverse des figures proches ou lointaines, prouvent seulement la rigueur des règles adoptées par l'auteur. Tandis que, dans le petit panneau, le parterre, le banc de marbre avec la Madone se présentent en avant, à gauche, en masse principale, dans la fresque de la *Prédication de saint Christophe*, la vue va de droite à gauche, en profondeur. De lourds et courts piliers cannelés, dressés en file serrée sur de hauts piédestaux et supportant un entablement massif à forte saillie, encadrent la composition et conduisent l'œil jusque vers le fond, où apparaît perpendiculairement la double porte dont l'ouverture laisse le regard errer librement sur le paysage du dehors. Même raideur de construction que sur la paroi vis-à-vis, dans les tableaux centraux de la légende de saint Jacques, par Mantegna. Mêmes fuites perspectives aussi au-dessous, dans la *Marche au supplice*, où le point visuel est placé très bas, de même que dans la *Prédication de saint Christophe*, dans laquelle le point de fuite se trouve derrière la tête du dernier soldat, lequel, appuyé sur sa lance et penché en avant, prête l'oreille aux paroles du saint. Cette tête elle-même, au second plan, est dessinée de profil, tout à fait comme celle de la Vierge à Altenburg. Au centre du groupe des auditeurs agenouillés se voit une tête aux yeux levés, tournée vers la droite, identiquement construite comme celle de sainte Catherine, qui est tournée vers la gauche. La tête de saint Christophe, de trois quarts à gauche, répond pleinement, dans tous ses traits essentiels, à celle de saint Joseph dans le panneau d'Altenburg ; même, le petit nimbe rond derrière lequel des rayons s'échappent jusqu'à l'épaule sur laquelle l'Enfant Jésus s'était assis, est posé de la même façon. Le manteau de saint Christophe présente également les mêmes plis que celui de saint Joseph dans le tableau d'Altenburg. Dans le deuxième entrecolonnement du portique, à travers lequel s'aperçoivent les joints des blocs de la muraille intérieure de ce couloir, on voit un page debout, repoussant un Maure trop curieux, et vêtu d'une tunique à manches bouffantes pareilles à celles de sainte Catherine. Quant à la troupe des soldats, leurs armures entières offrent naturellement peu de points de ressemblance avec les plis des vêtements bibliques. Mais la robe de sainte Catherine est, à son tour, parente de la tunique du tireur d'arc placé au milieu de la fresque de Padoue. L'homme à genoux armé d'une pioche, comme celui qui, dans l'autre tableau, est debout, tenant une massue et le casque en tête, celui-ci imberbe, celui-là barbu,

ne sont que des interprétations diverses du même modèle, lequel s'appelle ici saint Christophe et là saint Joseph et se distingue par les



PRÉDICION DE SAINT CHRISTOPHE, PAR ANSUINO DA FORLI

(Chapelle des Eremitani, Padoue)

mêmes orbites profondes, les mêmes yeux ronds et saillants, le même regard oblique et perçant, les mêmes oreilles grandes et épaisses.

Dans la fresque de Padoue, une lourde guirlande de fruits est suspendue à l'écusson des Ovetari-Leoni, s'étendant jusqu'à l'encaissement. Sur cette guirlande gambadent trois *putti* ailés et nus,

qui sont très nettement différents de ceux de la peinture voisine de Bono da Ferrara; aussi bien que de ceux de Mantegna, qui font face. Comme dessin, ils sont aussi identiques à ceux d'Altenburg qu'il est possible à des personnages d'une grande fresque d'être semblables à ceux d'un petit tableau, et ces petits sans-culottes partagent avec leurs frères une particularité très frappante, due autant à l'habitude du mouvement qu'à la forme du corps, où se trahit la manière du maître : la proéminence des reins, et la désinvolture. Leurs pieds sont trop petits, la partie inférieure de la jambe paraît chétive en comparaison de la cuisse, des bras et de la tête. Comme modelé, non seulement les trois *putti* de Padoue sont mieux conservés que ceux d'Altenburg, mais encore ils leur sont tellement supérieurs que nous devons les croire exécutés un peu plus tard que les anges plus nombreux, mais plus chétifs, du tableau. Cependant, entre une fresque et un panneau qui, au fond et dans leur essence, offrent une telle parenté que ceux-ci, on peut à peine établir une différence de date. D'ailleurs, l'identité du large visage vu en raccourci au-dessus et au milieu du fronton du portail et du visage du petit *putto* en calotte rouge, avec la figure du premier *putto*, à l'angle de la fresque, et du troisième, à gauche des armoires, est presque complète. Mieux encore : le petit visage aplati qui se trouve entre les deux guirlandes, au bord droit du tableau d'Altenburg, nous rappelle un personnage de la suite du roi dans la fresque de la *Prédication de saint Christophe*, à savoir le jeune cavalier qui considère le rude lansquenet offrant ses services au roi des enfers. Cela nous amène à la question de savoir quelle fut la part d'Ansuno dans les deux peintures de Padoue, qui retracent le début de la légende du saint¹.

La première, à gauche, représente la scène où Christophe voit le roi au service duquel il est entré se signer, lorsque le ménétrier qui chante à la porte du palais prononce le nom d'un mauvais démon ou du diable lui-même. La seconde montre le guerrier en route, rencontrant une troupe de cavaliers dont le chef se fait reconnaître comme le diable en personne, et se mettant au service de ce dernier. La première de ces scènes nous fait voir l'intérieur d'un appartement bas, où le roi, environné de ses courtisans, est assis sur son trône et répond à celui qui l'interroge curieusement, tandis que, dehors, devant la porte, un nain gesticule. La seconde scène nous transporte

1. Crowe et Cavalcaselle, ainsi que le *Cicerone* de Burckhardt-Bode (6^e édit., p. 605), cherchent à tort les deux premières scènes dans la légende de saint Jacques, à laquelle est consacrée la muraille d'en face.

dans un paysage rocailleux, à la lisière d'une forêt d'où s'élance la troupe sauvage et sinistre, au moment où le lansquenet, devenu libre, passe sur le chemin, cherchant un maître plus puissant que celui qu'il vient de quitter pour l'avoir entendu confesser sa peur des démons. Toute la suite du prince des enfers porte des cornes sur la tête, et les yeux saillants, les narines frémissantes tendent à exprimer la nature diabolique des cavaliers et de leurs montures.

Crowe et Cavalcaselle, devant ces peintures, pensent à Marco



ÉPISODES DE LA VIE DE SAINT CHRISTOPHE, FRESQUE D'ANSUINO

(Chapelle des Eremitani, Padoue)

Zoppo, et les séparent des deux autres qui sont au-dessous, aussi bien de celle de Bono que de celle d'Ansuzino. Cependant, il est à remarquer que les deux peintures sont entourées des mêmes guirlandes de fruits qui encadrent la fresque signée d'Ansuzino, tandis que Bono de Ferrare, évidemment pour distinguer son œuvre de celle de ses voisins, a choisi un tout autre ornement, composé de cornes d'abondance accouplées, qui rappelle plutôt le goût de Carlo Crivelli et de Bartolomeo Vivarini. Par suite, l'encadrement serait déjà un signe extérieur distinctif commun à la première, à la deuxième et à la quatrième scène de la légende de saint Christophe, que ce motif soit propre à Ansuzino ou à un groupe de peintres très parents, dont le

Ferraraïs Bonò a voulu se distinguer nettement. Mais, quand il s'est agi pour les deux peintres de travailler l'un à côté de l'autre, chacun a signé son tableau de son nom.

J'ai déjà précédemment, en opposition avec l'attribution faite par Crowe et Cavalcaselle des deux fresques supérieures à Zoppo, exprimé l'avis que ces deux premiers tableaux de la légende de saint Christophe sont aussi bien d'Ansino que celui de droite de la seconde rangée, qui porte son nom. Les différences qui existent entre eux ne sont pas tellement tranchées qu'il faille chercher un troisième nom après ceux de Bono et d'Ansino. Et, par contre, les particularités qui leur sont communes sont si complètement différentes de celles de toute l'école squarcionesque qu'il est bien difficile de supposer à Padoue la présence presque simultanée de deux artistes aussi semblables¹. La critique n'a pris aucune note de cette opinion, jusqu'à présent. Eh bien, le petit tableau d'Altenburg vient maintenant confirmer pleinement le jugement que je portais il y a douze ans. En effet, la tête de profil de la Madone concorde d'une façon absolue et saisissante avec celle du jeune Christophe, qui se tient, attendant une réponse, devant le trône du roi à barbe grise qu'il a regardé jusque-là comme l'être le plus puissant du monde. Cette ressemblance est si frappante qu'elle rend incontestable l'attribution à la même main du panneau d'Altenburg et de la première fresque qui surmonte celle de Bono. Le front arrondi, le nez descendant droit jusqu'à la pointe, le dessin des narines, les lèvres sinueuses, le menton saillant, l'éloignement de l'oreille : autant de traits caractéristiques identiques ici et là. Et combien d'analogies encore dans la tête du roi et de ses conseillers, dont un, d'ailleurs, rappelle extraordinairement le saint Jérôme de Squarcione, à Padoue, exécuté pour la famille Lazzara²! Le regard oblique et perçant, les yeux brillants dans leurs profondes orbites (en ce cas, pour exprimer la crainte en présence des mauvais esprits), l'oreille très distante se retrouvent encore ici.

« Malgré l'accentuation exagérée des contours et une étrange incorrection, disent Crowe et Cavalcaselle, les figures sont cependant bien groupées et se meuvent de la façon qui convient ; la tension des muscles est exprimée par une raideur trop grande ; les articulations des membres, celles des mains et des pieds, par exemple, ressortent d'une façon désagréable ; les visages sont modelés par masses d'une

1. Schmarsow, *Melozzo da Forli*, p. 305.

2. Reproduit dans Rosini, *Storia della pittura*.

couleur trop uniforme et avec des contrastes trop rudes entre les lumières et les ombres, de telle sorte qu'ils semblent taillés en bois et comme plâtrés. » La lourdeur des personnages qui sont à pied, de même que la bizarrerie du cheval de labour que monte, dans le tableau voisin, le roi des enfers, rappellent les défectuosités d'Andrea del Castagno dans ses représentations isolées d'hommes et de femmes célèbres de la villa Carducci-Pandolfini, près Legnaja (maintenant au Musée de Santa Apollinia) et dans son monument équestre de Niccolò da Tolentino, peint au dôme de Florence. Même, les larges rondelles de drap raide dont nous voyons le bord par en dessous concordent avec celles que représentait habituellement ce peintre florentin, qui mourut en 1457. L'architecture du palais du roi, avec ses piliers peu élevés et ses voûtes basses, rappelle également celle de la fresque antérieure de Castagno, *Jésus en croix, environné de quatre saints*, à San Matteo (provenant de l'hôpital de Santa Maria Nuova), tandis que le paysage voisin, avec ses divers plans rocheux, fait songer à l'*Histoire de saint Jean-Baptiste*, par Filippo Lippi, au dôme de Prato. Il n'y a pas d'ailleurs à s'en étonner, Filippo, suivant les documents d'archives, ayant travaillé dès 1434 au Santo de Padoue et, de là (avant l'année 1437, date à laquelle il était de retour à Florence), ayant peint l'abside de la chapelle du Podestat, où Niccolò Pizzolo, puis Ansuino da Forli, lui succéderent pourachever la décoration à fresque¹. On le voit, la question de l'origine et des influences nous fait remonter au delà de Squarcione.

Ainsi, le panneau d'Altenburg nous confirme que la première fresque de la légende de saint Christophe et la quatrième signée d'Ansuino sont nécessairement du même maître, et l'emplacement de la deuxième, qui montre assez de parenté avec ses deux voisines, nous laisse entrevoir la possibilité d'établir la marche du développement de cet artiste jusqu'ici si peu connu, de le distinguer des autres élèves de Squarcione et de montrer, d'une façon plus décisive encore que pour Niccolò Pizzolo, ses rapports avec l'art florentin entre 1430 et 1440.

Le rapprochement avec Andrea del Castagno qui, de 1436 à 1443, n'était pas à Florence, mais probablement dans la Haute-Italie, serait particulièrement intéressant, car l'intervention de ce dernier peintre paraît indispensable pour expliquer les œuvres d'un autre artiste de cette région, Francesco Cossa. Et je pense surtout ici aux

1. V. l'*Anonimo* de Morelli (Bassano, 1800, p. 28) et Vasari, qui parle de la *Cappella del prefetto Urbano*.

figures isolées des *Saisons*, peintes par ce dernier, parmi lesquelles l'*Automne* est entré récemment au musée de Berlin, figures où Castagno me semble aussi certainement avoir été pris pour modèle que Piero della Francesca le fut par Bono da Ferrara, pour la facture de sa fresque de saint Christophe, à cette même chapelle des Eremitani¹.

L'étude de la manière dont Ansuino da Forli sait utiliser une surface donnée, l'arrangement de ses intérieurs et la disposition de ses personnages, suffisent déjà à nous montrer, dans les trois fresques de Padoue et dans le panneau d'Altenburg, une marche progressive certaine, qui atteint son *summum* dans la peinture signée de son nom, la *Prédication de saint Christophe aux soldats*, dans la cour du palais. Ici justement, où les deux élèves venus de Forli et de Ferrare rivalisent avec Mantegna, qui travaille de l'autre côté et qui pousse au plus haut point le rendu en perspective du théâtre de l'action et le relief des figures, l'influence, la discipline de Francesco Squarcione est aussi évidente ici que là. Les deux artistes, en signant l'un à côté de l'autre, semblent avoir clos leur travail par une protestation contre cette subordination anonyme. Seul, l'insociable Andrea Mantegna reste maître du terrain, achève la décoration de la chapelle et, pour finir, se sépare légalement aussi de son père adoptif Squarcione.

Le panneau d'Altenburg nous aide enfin à enlever à Ansuino une autre œuvre qu'on supposait pouvoir lui attribuer, et à confirmer les doutes éveillés par l'examen critique de cette œuvre. Il s'agit du portrait du musée Correr, qui, à cause des initiales A. F. P. lisibles au bas, à gauche, et supposées signifier : *Ansuinus Foroliensis Pinxit*, a été récemment enregistré sous ce nom².

Ce portrait nous montre, dans l'encadrement multicolore d'une fenêtre ornée d'un rideau brodé, le buste d'un jeune homme au profil très accusé, tourné à gauche. Il est vêtu d'une tunique rouge étroitement serrée au cou et garnie de fourrure ; une calotte rouge couvre son abondante chevelure blonde coupée court par devant sur le front et formant derrière la tête une masse épaisse. Au bord de la fenêtre est posé, sur un livre à reliure de velours, un anneau enrichi d'une perle. Par l'ouverture du rideau, orné de franges et d'une garniture de perles, on aperçoit le paysage : une île avec une baie, un port de mer et, plus loin, une chaîne de collines, comme on en voit

1. V. Melozzo da Forli, p. 305.

2. Crowe et Cavalcaselle l'appellent déjà une peinture « ferraro-ombrienne ».

sur la côte de l'Adriatique, tandis qu'en avant, dans la campagne, un seigneur à cheval avec sa suite et son courrier s'avance sur le chemin. En haut, à gauche, sur le chambranle de la fenêtre, se lit un fragment de la signature : « .O BAT^{TA}. FVSSAR.. », dont Crowe et Cavallcaselle mettent en doute l'authenticité. En tous cas, les armoiries qui sont figurées en bas, à droite, fournissent un moyen sûr de connaître le nom du personnage représenté. Or, ces armes, renfermant dans le champ supérieur un lion de sinople coupé, sont, je crois, celles des Ordelaffi de Forli. De plus, la signature qui se trouve sur le rebord de la fenêtre, à gauche du livre, est assez éloignée du bord pour qu'une lettre ait pu encore facilement trouver place avant les trois lettres A. F. P. qui subsistent. Sans cette adjonction, on pourrait lire celles-ci : *Antonius Forolivii Princeps*; mais ce prince mourut peu de temps après les fêtes qui célébrèrent sa reconnaissance par le pape Nicolas V, en août 1448, et cette date paraît trop peu avancée pour le caractère du tableau. Complétons donc le nom d'un de ses fils et successeurs, Ciccus (assassiné le 22 avril 1466) ou Pinus (mort le 10 février 1480), et nous arriverons à une date satisfaisante en ce qui concerne l'exécution de l'œuvre¹. Le peintre appartient sans aucun doute à l'école ferraraise et est certainement le même qui peignit la grande *Annonciation* de Dresde, avec le même goût pour la décoration formée de pierres multicolores et pour les étoffes précieuses; or, dans le catalogue de Dresde², ce tableau est attribué, certainement à bon droit, à Francesco Cossa, dont le nom apparaît dans les documents entre 1456 et 1474 et qui, à partir de 1470, vécut à Bologne.



Un petit fragment de prédelle, à la galerie d'Altenburg, nous ouvre un jour surprenant sur les rapports des maîtres ferraraïs, au commencement du *quattrocento*, avec les peintres florentins qui portèrent au dehors, à Bologne, à Padoue, à Venise et sur le littoral de l'Adriatique, le mouvement de la Renaissance. Cette peinture a pour sujet la *Nativité du Christ*. Au milieu d'un paysage désert se dresse

1. Un portrait en médaillon du premier porte l'inscription : *Ciccus III Ordelaphus Forlivii P. P. ac Princeps*. Les inscriptions de Pinus commencent ainsi : *Pinus III. Prin. An. Ordel. Fi.*, ou de façon semblable. V. Schmarsow, *Melozzo da Forli*, p. 268 sq.

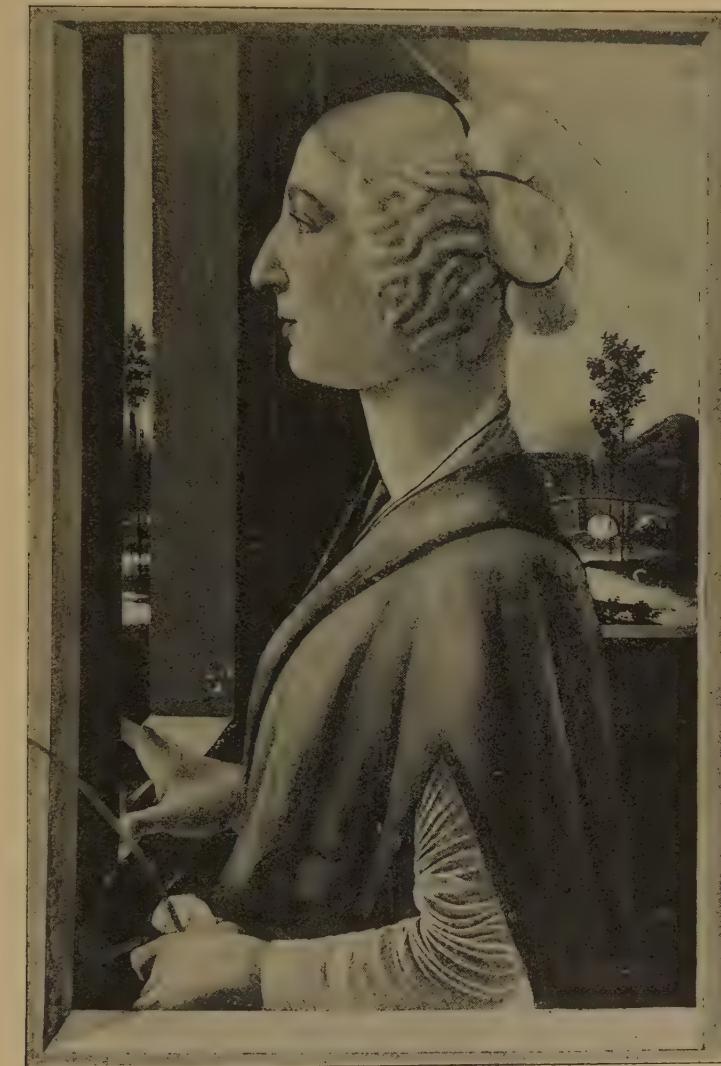
2. 3^e édition, 1896, n° 43.

l'étable aux murailles en ruines, dans laquelle Marie est agenouillée devant l'Enfant nu, tandis que saint Joseph est accroupi près d'un poteau et que l'âne et le bœuf avancent curieusement leurs têtes hors de l'endroit obscur où ils sont attachés. Au dehors, à gauche, un ange planant dans le ciel indique l'étable à deux bergers, tandis qu'à droite un troisième s'approche, portant un panier; tous sont représentés en si petites dimensions qu'ils paraissent des enfants en comparaison des figures principales du centre. La composition, par sa simplicité, se rattache tout à fait aux premiers tableaux de Filippo Lippi, auquel on pourrait attribuer presque complètement la figure de saint Joseph. Mais le manteau bleu de Marie, dont la tête blonde est encore parente de celles que peignit l'Angelico, nous oblige, par ses plis et par sa couleur, à ranger le tableau dans l'école ferrareise, très près de Cosimo Tura et de ses émules. Si l'ange rappelle clairement Masaccio, il n'y a rien de florentin dans les bergers ni dans le ton général brunâtre du paysage, qui, sur un fond de rochers, n'offre que quelques arbres bas, un maigre lierre et de petites plantes, mais qui, par son aspect désert et son coloris d'un gris brun, se rapproche de Carlo Crivelli et des premiers tableaux du *Jardin des Oliviers* des Bellini, sans toutefois que le terrain soit traité dans la façon primitive de l'école toscane.

Vis-à-vis de ce tableau se voient; dans le même cabinet, des productions authentiques de la primitive école de Florence, qui nous permettent de remarquer combien la conception florentine influa sur l'artiste ferraraïs. Si la figure de saint Joseph dans la *Nativité* rappelle principalement les lunettes de Filippo Lippi à la National Gallery de Londres, voici un *Saint Jérôme* agenouillé, à demi nu, devant une tête de mort, sur un rocher qui s'achève en façon de terrasse, un crucifix à la main et en train de se frapper la poitrine avec une pierre. Son lion est couché en face, à droite d'un moine qui semble lui parler. Par delà quelques petits arbres, on aperçoit une église. Comme dessin, ce petit tableau est très parent de la *Mort de saint Bernard*, au dôme de Prato, et surprend par une énergie de clair-obscur et par un délicat ton grisâtre général qui le rendent digne d'être placé sur le même rang que les meilleures œuvres où le maître a traduit de sa propre main la solitude des forêts, comme dans la *Naissance du Christ*, au Musée de Berlin et à l'Académie de Florence, et a introduit aussi des épisodes de vie monacale.

D'un effet entièrement contraire, par son riant coloris, est la même scène, où saint Jérôme est représenté agenouillé devant un

autel entre des rochers, dans un fragment de prédelle qui ne peut provenir que de Fra Angelico, sinon de Masaccio. L'état de la peinture empêche presque de porter un jugement sur elle, et il en est de même d'un *Jésus au jardin des Oliviers*, faisant partie du même fragment d'autel.



PORTRAIT DE CATARINA SFORZA, PAR BOTTICELLI

(Galerie d'Altenburg)

Par contre, c'est sans doute à Fra Giovanni de Fiesole que sont

dus une série de figures isolées sur fond d'or, qui sûrement décorent autrefois l'encadrement d'un retable de la meilleure époque, et un fragment de prédelle où est représentée l'épreuve du feu, que saint François subit en présence du sultan, fragment qui a malheureusement perdu de sa valeur première, par suite d'une fente survenue au milieu du panneau.

C'est le nom de Sandro Botticelli (et non, comme porte l'ancien catalogue, celui de Domenico Ghirlandajo), qui doit être prononcé devant ce portrait, au profil très accentué, qui produit une impression de grandeur tout à fait surprenante. Derrière une embrasure de fenêtre toute simple et grisâtre, s'aperçoit une femme vue en buste jusqu'au coude ; elle regarde au dehors par une fenêtre placée à gauche et sur le rebord de laquelle sa main droite est appuyée sur un livre. Par une troisième fenêtre située au fond, on aperçoit un fleuve avec un pont, des peupliers et des collines et un grand morceau de ciel bleu, de sorte que le cou et la nuque avec la chevelure blond cendré se détachent sur le ciel, tandis que le profil du visage s'enlève sur le fond gris sombre de l'architecture. Un nimbe doré et transparent nous indique qu'il faut reconnaître dans cette figure celle d'une sainte, et la palme qu'elle tient dans sa main gauche, la roue sur laquelle elle s'appuie nous donnent son nom : sainte Catherine. Si maintenant nous désirons savoir à quelle noble dame appartint cet intéressant profil, une médaille, qui nous montre ce même visage plus âgé, tourné également à gauche et coiffé du bonnet de matrone respectable¹, nous aide à reconnaître dans ce tableau Catarina Sforza, l'épouse de Girolamo Riario, neveu de Sixte IV et seigneur de Forli et d'Imola. Remontant du temps de son veuvage, duquel date cette médaille et pendant lequel, étant régente de son fils, elle essayait de défendre la ville de Forli contre César Borgia, jusqu'au moment brillant de sa jeunesse où, fille illégitime du duc de Galeazzo Maria, de Milan (née en 1462), elle accordait sa main au neveu préféré du pape, nous arrivons à l'époque où fut exécuté ce portrait, qui célèbre sous le nom de sainte Catherine d'Alexandrie la jeune princesse de la cour papale. Ce dut être la même année que celle où Fra Diamante et Sandro Botticelli avec le jeune Filippino, Domenico Ghirlandajo et Cosimo Rosselli avec Piero di Cosimo, Le Pérugin avec Pinturicchio, et enfin Luca Signorelli décorèrent de peintures les murailles

1. Reproduit en particulier dans Dennistoun, *Mémoirs of the Dukes of Urbino*, Londres, 1851, II, 243, et Friedländer, *Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen*, 1881, pl. xxix.

de la Chapelle Sixtine, c'est-à-dire vers 1481-1483, avant que Giro-lamo Riario quittât Rome pour Forli avec sa femme et ses enfants. La facture du tableau d'Altenburg répond entièrement à cette date. Le dessin offre des contours profondément accusés, qui donnent au personnage et au milieu dans lequel il s'encadre une énergie tout à



MADONE, PAR ANTONIASSO ROMANO

(Galerie d'Altenburg)

fait extraordinaire pour Botticelli. Un effort bien visible pour atteindre à la grandeur monumentale s'allie à la simplicité de la composition. Par contre, l'œuvre est peu séduisante comme coloris. L'ensemble est d'une pâleur grisâtre, et le visage en particulier n'a aucune chaleur, paraît exangue au voisinage des mains robustes, aux doigts étalés, contraste avec les yeux largement fendus et la courbe du nez qui, malgré les boucles ondulées de la chevelure, donne au visage

un caractère presque masculin. Le costume, une robe d'un vert clair avec des applications d'un rouge violacé, ne contribue que peu à animer le tableau, par suite de la mesquinerie de l'étoffe et de la maigreur des plis. Cependant, il ne peut y avoir aucun doute sur le nom de Sandro Botticelli qui, justement à cette époque, exécutait les fresques de grand style dont nous venons de parler. En vue d'une série de portraits semblables, portraits où le peintre se pose le problème de montrer la figure éclairée par deux ou trois fenêtres, il serait superflu d'imaginer un *Fra Diamante* que jusqu'ici nous ne pouvons, même au moyen du tableau de la *Nativité* du Louvre, dont je lui ai restitué la paternité¹, créer de toutes pièces, faute de plus amples documents.

Comme nous retrouvons souvent, à la Chapelle Sixtine, des têtes de femmes semblables, surtout dans les fresques de Cosimo Rosselli et dans celles de Luca Signorelli (et même une fois, semble-t-il, dans l'*Adoration du Veau d'or*, cette figure en compagnie du jeune Alphonse de Calabre), il en résulte l'impression que Catarina Sforza fut un type de beauté pour les artistes qui vivaient à Rome et aux environs, jusqu'à Forli, et qui avaient à peindre les saintes de la légende chrétienne. Si déjà, de Sandro Botticelli à Cosimo Rosselli, se remarque un affaiblissement notable des traits caractéristiques, on comprendra le changement que dut subir, chez les Ombriens, un pareil type, peut-être vu rapidement. Vasari raconte que le Pérugin lui-même représenta la famille de ce neveu du pape dans ses peintures murales de la Chapelle Sixtine ; c'est sûrement Catarina Sforza qu'il faut reconnaître dans la fille du Pharaon du tableau de *Moïse sauvé des eaux* qui décorait la muraille où se trouve l'autel et qui fut détruit pour faire place au *Jugement dernier* de Michel-Ange.

Ces blondes figures de femmes sont encore rappelées ici par une *Sainte Madeleine* portant un vase à parfums, qui, ainsi que son pendant, *Saint Jean-Baptiste*, est attribuée à Andrea del Verrocchio, mais est sûrement une œuvre excellente de Fiorenzo di Lorenzo, peintre fréquemment confondu avec le premier. Deux tableaux peuvent appuyer cette attribution : la *Madone au chardonneret* de la collection Castellani, à Rome, qui, réclamée par moi dès 1884 pour Fio-

1. H. Ulmann, *Fra Filippo Lippi und Fra Diamante als Lehrer Sandro Botticellis*, dissertation inaugurale, Breslau, 1890, p. 64. Voir la série de portraits dans la monographie de H. Ulmann, Munich, 1893, p. 51-57.

renzo¹, est maintenant acceptée comme une de ses œuvres, et la *Madone* de Berlin (n° 129), de 1487, qui semble être le panneau central d'un retable dont les tableaux d'Altenburg auraient été les volets².

Un autre artiste, qui travaille surtout à Rome et dans le voisinage, est parent de Fiorenzo di Lorenzo et de Domenico Ghirlandajo : Antoniasso Romano. La galerie d'Altenburg possède de lui une *Madone* sur fond d'or, très finement peinte et assez bien conservée. Le maître est peu connu et son grand retable de Santa Maria sopra Minerva, exécuté par la confrérie de l'Annunziata et renfermant le portrait du cardinal Torquemada sous la figure du saint patron, n'a encore pas été photographié³.

Après lui, on peut citer d'abord Giovanni Santi, le père de Raphaël, dont il existe ici une œuvre authentique, mais de peu de valeur et très endommagée : *La Vierge debout, avec saint Sébastien et sainte Agnès, dans un paysage*⁴.

Puis, nous arrivons au Pérugin, avec deux figures importantes, mais d'une date avancée : *Sainte Hélène* et *Saint Antoine de Padoue*, tandis que de nombreuses petites *Madones* de ses contemporains et successeurs et des élèves de Pinturicchio montrent la préférence du collectionneur de cette galerie pour l'école ombrienne.

L'école de Sienne, dont les œuvres nous instruisent surtout sur la transition du XIV^e au XV^e siècle, est ici supérieure par le nombre. Mais la galerie possède encore une série de perles exquises appartenant au *trecento*, desquelles nous parlerons un jour.

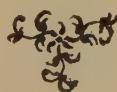
AUGUST SCHMARSOW

1. Schmarsow, *Das Abendmal in San Onofrio zu Florenz* (*Jahrbuch der kön. preuss. Kunstsammlungen*, 1884, p. 221, 4).

2. Ils seront publiés par la *Kunsthistorische Gesellschaft für photographische Publikationen*, livraison de 1897.

3. Schmarsow, *Melozzo da Forlì*, p. 206, et *Suppléments*, p. 371. Une *Madone* de sa main, dans une collection particulière d'Angleterre, a été exposée au printemps de 1894 à l'exposition de la New Gallery, n° 53 du catalogue.

4. Un tableau du même genre, de ce même peintre, est en la possession de M. Ad. von Beckerath, à Berlin. Un portrait d'enfant, reproduit dans Dennistoun, *Dukes of Urbino*, vol. II, pl. xii, doit se trouver à Erbach.





LE RETABLE D'OPORTO



Notre but est de faire connaître un tableau des plus intéressants conservé en Portugal, à la Santa casa de Misericordia d'Oporto. Les opinions les plus contradictoires ont été émises à son égard ; les uns, prenant en considération une signature imaginaire, l'ont attribué à Holbein ; les autres, croyant y reconnaître le portrait du roi Don Manuel, l'ont déclaré d'origine portugaise. Pour nous, c'est un chef-d'œuvre de l'école flamande, et nous ajouterons que, le sujet représenté, la couleur et l'exécution correspondant à l'école de Bruges, le tableau doit avoir été peint sous l'influence directe de Memling.

Après avoir contrôlé notre opinion première par de patientes recherches, nous avons reconnu que l'auteur de la partie centrale de ce beau retable est Gérard David, le plus distingué des élèves de Memling ; quant au reste, qui se ressent du style de van Orley (regardez les figures du haut, surtout le saint Jean, et les trois hommes à droite de la croix), c'est l'œuvre d'un élève ou d'un imitateur du maître de Bruges.

Le sujet du tableau est la *Vénération du Saint Sang*, qui s'écoule dans un bassin où est plantée la Croix. Si on se rappelle que la fête

du Précieux Sang; célébrée annuellement le 3 mai depuis 1303, est encore aujourd’hui la plus grande fête religieuse de Bruges, on peut se figurer combien un pareil sujet dut être familier aux peintres et aux graveurs flamands¹.

Mais ce qui est encore plus flamand, je dirai même brugeois, c'est l'esprit qui anime le tableau. Les caractères qui paraissent dans l'art portugais sont la faiblesse et l'exagération — voyez plutôt, à l'Académie de Lisbonne, l'*Assomption de la Vierge* (n° 684) ; — ceux de l'art germanique sont la tranquillité et la raideur, tandis que l'expression des types de l'art français et franco-flamand — comparez les tableaux de Bellegambe, ceux exécutés pour Notre-Dame du Puy, etc., — est de préférence gracieuse et souriante.

La religiosité pure et la simplicité d'âme qu'on remarque dans le tableau qui nous occupe sont propres aux grands peintres flamands du xv^e et du commencement du xvi^e siècle ; mais la suavité et la tendresse qui s'y manifestent sont étrangères à van Eyck, à Peter Christus, à van der Weyden, à Hugo van der Goes et, en général, à tous les peintres flamands, qui sont imbus d'austérité, à l'exception de Memling et de ses élèves ou imitateurs.

Si, d'autre part, nous associons à l'examen des expressions spirituelles celui des physionomies, nous ferons les remarques suivantes :

Les types de la race portugaise sont plus noirs, plus pileux ; leur crâne a une forme bien moins large et bien plus longue que le crâne de la race flamande.

Les Allemands ont une forme de visage plus ronde ; les Français, même dans les pays voisins des Flandres, ont le teint pâle, presque blanc et le nez très long, très pointu.

Quant aux types de la race flamande, ils se retrouvent dans notre tableau. Sur ce point, les analogies sont si frappantes qu'il n'y a, pour ainsi dire, aucun type dans le *Fons vitæ* d'Oporto dont on ne puisse découvrir le semblable dans quelque peinture flamande ; il suffit, par exemple, pour s'en convaincre, d'étudier le type de

4. Notons, parmi les variantes conservées : Pass, II, n° 121, 162, où les pieds du Christ au pressoir baignent dans un bassin plein de sang ; Alvin, III, n°s 1152, 1153, 1179, 12651 ; les tableaux représentant le *Fons vitæ* à Gand, à Madrid, à Lille, l'un où le Christ a les jambes dans le même bassin, et l'autre, bien connu sous le nom de « Bain mystique des âmes dans le Sang du Christ », où la Croix est plantée dans un récipient identique ; les vitraux de la cathédrale de Bourges (v. les PP. Martin et Cahier qui citent, à propos de ces vitraux, le vers suivant: *Vitis vera Deus, fons vitæ Christus habetur*) ; le tableau de l'église de Baralle, près de Douai.

saint Jean chez van der Weyden (Musée de Madrid), dans les tapisseries de Madrid (n° 431 et suiv.) et chez van Orley (*Le Christ mort*, à Bruges), ou bien le type de la Vierge chez ces mêmes peintres et chez Memling (Musée de Lübeck).

Le type des femmes de notre tableau, qui est celui qu'on rencontre presque à chaque pas, aujourd'hui encore, dans les quartiers pauvres de Bruges, se retrouve chez Memling¹.

On peut aussi établir des rapprochements entre le type des personnages faussement identifiés avec Don Manuel et les princes portugais et le type de Charles le Téméraire ou d'Antoine de Bourgogne².

Des rapprochements de même ordre s'imposent entre le type des pseudo-princesses portugaises et celui de Marie de Bourgogne (comp. le tombeau de Bruges, les médailles de Bruxelles, etc.), entre la figure de l'évêque, flanquée d'un personnage et celle du pape, également flanquée d'un acolyte, qu'on voit sur la châsse de sainte Ursule, ou celle du saint patron, dans le tableau qui porte, à la National Gallery, le n° 264.

Que dire du coloris, qui s'est conservé si vif et si brillant, si riche et si harmonieux de tons, malgré les oppositions les plus hardies ? Seuls, des peintres flamands ont pu atteindre à un pareil triomphe, et, parmi les Flamands, ce sont les Brugeois qui excellent par le coloris ; ils n'y sont arrivés que par des procédés spéciaux à peu près perdus aujourd'hui. Après avoir dessiné les contours et indiqué jusqu'aux ombres en grisaille (c'est ce que Carel van Mander appelle les « couleurs mortes »), ils faisaient usage de glacis, c'est-à-dire de couleurs transparentes, superposées jusqu'au point où l'éclat désiré était obtenu. C'est avec cette méthode que notre tableau fut peint, en partie du moins, et c'est pour cela qu'il est si lumineux et si lisse en même temps. Quant aux oppositions de couleurs³ et aux fortes ombres des draperies, ce sont des particularités propres à Gérard David, à qui nous attribuons le tableau d'Oporto.

1. Comp. le *Saint Christophe* de Bruges et le portrait de Barbara de Vlaenderbergh, à Bruxelles, et, chez Gérard David, le volet des hommes dans le tableau de Vienne ; comp. aussi le Bréviaire Grimani, n° 52, la pierre tombale de van der Ilve, à Bruges, plusieurs tableaux de G. David, comme le n° 1045 de Londres, le *Lazare et le mauvais riche* de van Orley, les tapisseries de Madrid, n° 489.

2. Cf. les médailles de Bruxelles reproduites par M. Wauters, dans son livre sur Memling.

3. Le manteau de l'évêque est jaune, la mitre bleu clair à bord jaune, le nœud bleu clair, le baton doré, etc.



LA VIERGE ET LES SAINTES, PAR GÉRARD DAVID

(Musée de Rouen)

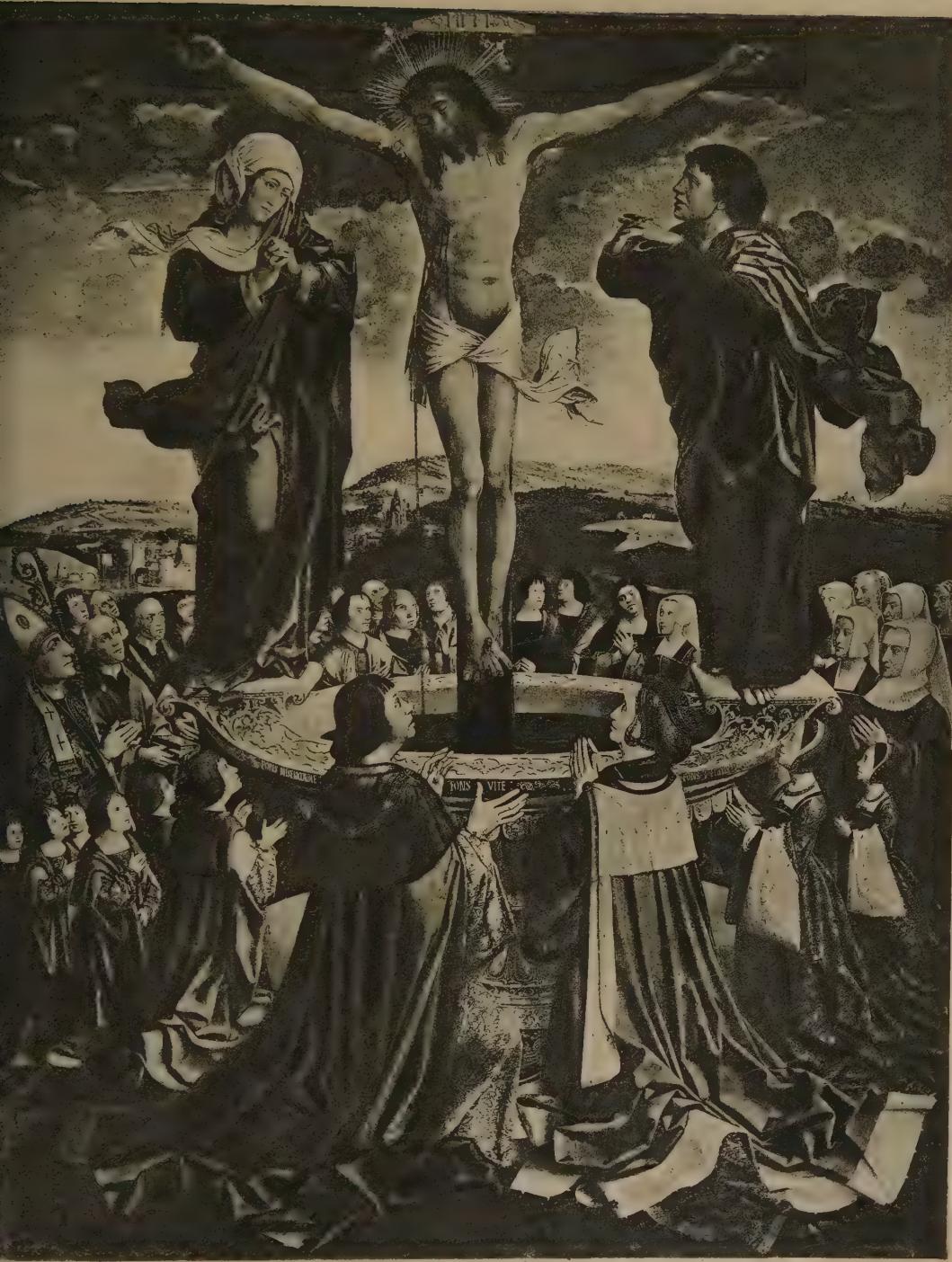
Chose plus frappante encore : certaines nuances du retable se retrouvent dans les tableaux de ce peintre ; ainsi, la robe de la figure qu'on croyait être le roi de Portugal a le même fond écarlate, les mêmes dessins brodés en noir et or, les mêmes ombres et les mêmes lumières que la robe de sainte Catherine, dans le tableau de Gérard David du Musée de Rouen ; toutes deux sont identiques jusqu'au moindre détail. Même observation pour le fond doré, la forme et la couleur noire des broderies des robes que portent les princesses, en tout pareilles au manteau de l'ange du *Baptême du Christ*, à Bruges. Quant aux fleurs du *Baptême*, tant admirées par M. Deube, elles sont exactement semblables dans notre tableau, par leur couleur et leur exécution.

Enfin, l'extrême finesse de la facture, poussée si loin jusque dans les détails, la façon admirable dont est traité le paysage (nulle part le paysage n'est plus parfait que dans les œuvres de Gérard David), le groupement symétrique de la famille du donateur, la grandeur disproportionnée des figures du premier plan, les poses (comparez encore l'ange du *Baptême du Christ*, à Bruges), la manière de dessiner les mains, généralement courtes et molles, merveilleusement modelées d'ailleurs, la longueur des coussins (comparez le tableau appartenant à M^{me} de Denteghem), tout cela prouve abondamment que Gérard David est l'auteur du tableau d'Oporto, ou plutôt de la grande partie de ce tableau.

L'autre partie, que nous supposons être de la main d'un de ses élèves, offre, ainsi que nous l'avons dit en commençant, de grandes analogies pour le caractère des figures¹ et l'exécution, avec le faire de van Orley. Ces analogies ne paraîtront pas singulières, si on se souvient que van Orley se montre, dans ses œuvres de jeunesse, élève obéissant de Gérard David. Pour s'en convaincre, il suffit de comparer le *Paulus de Güstrow* de van Orley, au *Saint Jérôme* du triptyque de Gênes, de Gérard David. Du reste, les peintures extérieures des volets de l'*Ascension de la Vierge*, de M^{me} de Denteghem, peintes peut-être par un élève de Gérard David, présentent aussi les mêmes analogies avec le style de van Orley.

Telles sont les preuves que nous pouvons apporter à notre première affirmation ; nous en retirerons d'autres de l'étude des accessoires et d'une signature, découverte par nous sur le tableau.

1. Cette analogie a été relevée par M. Carl Justi, *Jahrbuch der kœn. preuss. Kunstsammlungen*, 1888, III^e fascicule.



Gazette des Beaux-Arts.

Héloge & Imp. E. Chareyron

LA VÉNÉRATION DU SAINT SANG
Retable de la Santa Casa de Misericordia, Oporto.

Notons, en effet, les coïncidences suivantes :

1^o La forme de la charrue est exactement la même que dans le bréviaire Grimani (n^o 5) et, par conséquent, est flamande. Il est cu-



LE BAPTÈME DU CHRIST, PAR GÉRARD DAVID

(Musée de Bruges)

rieux de remarquer que, non seulement cet instrument, mais toute la scène qui, dans le tableau d'Oporto, représente le laboureur, l'homme qui sème et les pigeons qui mangent le grain, se retrouvent dans ladite miniature. La charrue portugaise est, encore aujour-

d'hui, très différente, et jamais on n'attela, en Portugal, de chevaux aux machines aratoires.

2^o L'architecture des monuments est ici essentiellement flamande. Elle consiste en maisons aux pignons en escalier, type de construction flamand par excellence, rappelant la vieille ville de Bruges. Même pont, mêmes remparts, mêmes forteresses, même canal avec des cygnes — qui existèrent toujours à Bruges — que sur l'ancien plan de la cité, exécuté par Marc Gérard en 1562. Au-jourd'hui encore, en dehors de la ville, on peut voir une église et une tour pareilles à l'église et à la tour qui figurent dans notre tableau et pareillement situées : c'est l'église de Notre-Dame et la tour du lac d'Amour (comparez la photographie du lac d'Amour et le dessin de l'ancienne église de Notre-Dame)..

3^o Quant aux ornements, ils annoncent le commencement de la Renaissance, tandis que ceux dont font usage Jean de Mabuse, Belle-gambe, Blondeal, van Orley et ceux des vitraux du musée des halles de Bruges, datés de 1520 environ, montrent une Renaissance beaucoup plus avancée.

Nous croyons donc pouvoir assigner au tableau d'Oporto une date antérieure à 1515. Nous ne pensons pas cependant qu'il soit antérieur à 1490, car les costumes qui y sont reproduits ne se voient portés nulle part avant cette date. Comme Viollet-le-Duc le dit dans son *Dictionnaire*, la coiffe basse n'existe que rarement avant 1490. Cependant, à cette époque, la forme diffère de celle que nous avons ici¹. Nous en trouvons d'identiques sur une pierre tombale de 1490 (église Saint-Jacques, à Bruges) ; il y en a d'analogues dans le *Christ mort* de van Orley, à Bruxelles ; dans un dessin d'Albert Dürer, représentant la femme de l'artiste en costume néerlandais, ainsi que le dit l'annotation (preuve que, même en Allemagne, on ne portait pas de coiffe de ce genre) ; sur les dalles funéraires de Bruges² ; dans un tableau conservé à Damme, près de Bruges ; dans les vitraux de la chapelle du Saint Sang ; dans les dessins originaux des tapisseries de Notre-Dame de la Poterie, à Bruges (ce sont des coiffes de bourgeois) ; dans les tableaux de Gérard David de Bruges et de Vienne.

Pour la forme du corsage, elle est essentiellement flamande

1. Comparez le tableau de *Sainte Lucie*, daté de 1480, à Bruges, et le *Memento* du Louvre, daté de 1488.

2. Cf. Gaillard, *Inscriptions funéraires*, art. *Sainte-Walburge*, église aujourd'hui démolie, pl. x^{bis}, xxvi, etc.

aussi. « Il est vrai, nous écrit M. le chanoine Durlos, si bon connaisseur des costumes flamands et surtout des costumes de la bourgeoisie, il est vrai que le portrait de la première femme de François I^{er}¹, exécuté vers 1520, la représente avec un corsage décolleté en carré ; mais le reste du corsage est d'une forme différente. Ce n'est que plus tard que ces corsages resserrant et amincissant la taille au-dessus des hanches se sont introduits en Flandre². » Cette dernière observation ne me paraît pas rigoureusement exacte, car l'introduction du col tuyauté commence vers 1530 (voir le tableau de Pourbus à l'Académie de Bruges) et le corsage devient en même temps plus étroit, sans resserrer, il est vrai, la taille à la mode française³.

Signalons encore la toilette de la femme qui porte un col plissé et un bandeau sur le front. C'est là le costume des femmes veuves de Flandre (comp. le portrait de Marguerite d'Autriche, au Musée d'Anvers, exécuté vers 1510).

Les costumes d'hommes se retrouvent avec les mêmes analogies dans les monuments anciens de Bruges et des environs⁴.

Ainsi, l'étude des costumes et des accessoires vient nous fournir un complément de preuve et corroborer les déductions que nous avons tirées de l'examen psychologique et esthétique.

Voyons maintenant si nous trouvons quelque signature dont l'authenticité ne puisse être contestée. Cette *signature* existe, pour qui sait la voir : c'est le portrait du peintre lui-même, tel qu'il



MARGUERITE D'AUTRICHE, PAR J. GOSSAERT

(Musée d'Anvers)

1. Quicherat, *Histoire du costume en France*, p. 336.

2. Cf. Gaillard, *Inscriptions funéraires*, art. Notre-Dame, pl. XCI, XCIV, XCIV^{bis} pour les années 1560 et 1579.

3. Comparez aux corsages du tableau d'Oporto les miniatures de la bibliothèque du British Museum, les peintures, pierres tombales et dessins cités plus haut, *l'Adoration des Mages*, de Bosch, le tableau de Massys, à Anvers, etc.

4. Comparez les pierres tombales de Parvyse, près de Newport, celle de l'église du Saint-Sauveur, citée plus haut, et Gaillard, église de Sainte-Walburge, pl. 26, p. 72.

se trouve dans un manuscrit contemporain, conservé à Arras, portrait qu'il a introduit dans notre tableau à une place de choix, tout près du *Fons vitæ*, du sang qui coule des plaies du Christ.

Voici notre tâche remplie. Si on demande, en effet, quels sont les personnages représentés, nous croyons avoir, en partie, répondu à la question : l'un est le peintre en personne ; les autres sont, pour la plupart, des bourgeois ; la dame au col plissé est une dame noble de Bruges. En tout cas, ce ne sont pas les membres d'une confrérie, car ceux-ci ont toujours eu un costume spécial fort différent de celui des bourgeois¹. Reste à savoir qui est le donateur représenté. Nous nous résignons à l'ignorer, après avoir prouvé que ce n'est pas un roi de Portugal.

Le chapeau de cardinal qui figure dans le tableau d'Oporto a donné quelque soutien à cette hypothèse ; on voit, en effet, que le quatrième fils du grand roi portugais reçut l'investiture de cardinal à l'âge de neuf ans. Mais le chapeau de cardinal ne se trouve pas aux pieds du quatrième personnage placé derrière le donateur ; il se trouve aux pieds de l'évêque et ne prouve qu'une chose : c'est que cet évêque fut cardinal. L'hypothèse perd encore en vraisemblance quand on réfléchit que le collier porté par le donateur n'est pas celui de la Toison d'or, dont le roi Manuel était dignitaire et que la couronne, n'étant pas fermée, n'est pas une couronne royale. Enfin, ce qui la rend tout à fait inadmissible, c'est que les traits des prétendus Don Juan I^r et Dona Isabella, enfants de Don Manuel, n'ont aucune ressemblance avec leurs portraits authentiques, qu'ils donnèrent à l'église de Sainte-Gudule et qui y sont encore conservés.

EMIL PACULLY

1. Cf. Gaillard, *Confrérie du Saint Sang*.





LE TRÉSOR DE L'ABBAYE DE RONCEVAUX

(PREMIER ARTICLE)

« Roncevaux ! lorsque j'entends résonner ton nom, a dit Henri Heine, il me semble que s'ouvre dans mon cœur la fleur bleue des souvenirs légendaires. » Est-il, en effet, un nom plus célèbre dans l'histoire que celui de ce village aujourd'hui désert, de cette abbaye qui tombe en ruines, perdus au milieu des montagnes boisées de la Navarre espagnole ? L'oubli le plus complet, le plus injuste, a succédé à la gloire d'antan. Au moyen âge, l'ordre militaire et hospitalier de Roncevaux était l'un des plus puissants et des plus riches de l'Europe entière. En Espagne seulement, il compta, au commencement du xv^e siècle, plus de cinq mille cinq cents religieux, et il posséda des commanderies importantes en France, en Italie, en Allemagne et en Angleterre. Aujourd'hui, il n'est plus représenté que par sept ou huit chanoines, qui mènent une existence assez pauvre au milieu des grands bâtiments en partie abandonnés.

L'histoire de l'abbaye est encore très mal connue. Les travaux d'ensemble de Don Hilario Sarasa¹ et de Don Javier Fuentes y Ponte² n'ont aucune valeur scientifique ; celui de M. de Madrazo³, mieux

1. *Reseña historica de la real Casa de Nuestra Señora de Roncesvalles, y descripción de su contorno*. Pampelune, 1878, in-8°.

2. *Memoria historica y descriptiva del santuario de Nuestra Señora de Roncesvalles*, dans le *Certamen público celebrado con motivo del concurso de premios abierto por la Academia Bibliografico-Mariana en 17 de octubre de 1880*. Lerida, 1880, in-8°, p. 125 à 246.

3. *Navarra y Logrono*, Barcelone, 1886, 3 vol. in-8°, dans la collection intitulée *España* ; cf. t. I, *Roncesvalles*.

composé, contient encore de nombreuses erreurs. On ne trouvera des renseignements précis que sur quelques points de détail, dans les travaux du R. P. Fidel Fita¹, de M. l'abbé Dubarrat², et de M. l'abbé Bouillet³.

Encore ces divers auteurs se sont-ils surtout attachés à reconstituer l'histoire de l'ordre et à décrire l'abbaye, dont les bâtiments très délabrés ne présentent plus aujourd'hui qu'un intérêt secondaire. Sarasa, Fuentès y Ponte et P. de Madrazo ont seuls examiné les richesses artistiques que possède encore l'abbaye; mais ils semblent n'avoir pas compris l'importance exceptionnelle des pièces d'orfèvrerie dont se compose le trésor. Ce sont pourtant là, aujourd'hui, les dernières preuves que l'abbaye ait conservées de sa splendeur d'autrefois.

Nous allons étudier toutes les pièces intéressantes du trésor, en commençant par les plus anciennes.

Parmi les spécimens les plus curieux de l'art arabe qui soient parvenus jusqu'à nous, les coffrets méritent d'occuper une place toute particulière. Celui que possède le trésor de Roncevaux, s'il est un des plus petits, est aussi l'un des plus remarquables⁴. C'est une boîte rectangulaire en argent doré, surmontée d'un couvercle en forme de toit à quatre rampants, garni d'une poignée; elle se ferme au moyen d'une petite serrure à moraillon. Toute la surface extérieure du coffret est recouverte de charmants dessins géométriques, exécutés en filigrane; ce sont, sur la face antérieure, de larges cercles dans lesquels sont inscrits des carrés; le même motif est figuré, avec certaines modifications, sur les petits côtés. Le couvercle est décoré de rosaces et de rinceaux stylisés. Le coffret repose sur quatre pieds bas, formés de lions accroupis, également très stylisés.

1. *Bulletin de l'Académie royale d'histoire de Madrid*, 1883. — Cf. l'abbé V. Dubarrat, *Roncevaux*: charte de fondation, poème du moyen âge, règle de saint Augustin, obituaires; étude historique et littéraire, dans le *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau*, 1888-1889, 2^e série, t. XVIII; Pau, 1889, in-8°.

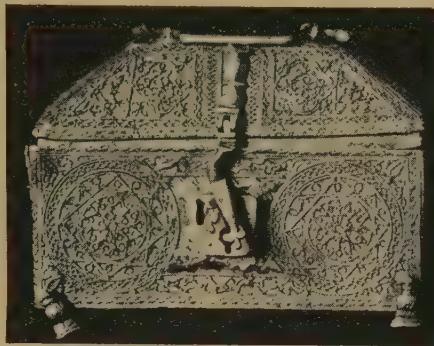
2. L'abbé V. Dubarrat, *La commanderie et l'hôpital d'Ordiarp* (Basses-Pyrénées), dépendance du monastère de Roncevaux. Dans le *Bulletin de la Société des Sciences, Lettres et Arts de Pau*, 1885-1886, 2^e série, t. XV; Pau, 1886, in-8°.

3. Sainte-Foy de Conques, Saint-Sernin de Toulouse, Saint-Jacques de Compostelle. *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, tome LIII; Paris, 1893, in-8°.

4. Il mesure 0^m092 de longueur sur 0^m040 de largeur. La partie inférieure mesure 0^m 038 de hauteur.

Ce joli objet rentre dans une série, déjà assez nombreuse, de monuments analogues. Parmi les coffrets en métal, nous citerons d'abord celui de la cathédrale de Gerona¹; il a la même forme que celui de Roncevaux; c'est l'un des plus anciens; il paraît dater du x^e siècle. Le musée archéologique de Madrid en possède deux, qui proviennent de l'église Saint-Isidore de Léon² et dont l'un peut remonter au xi^e siècle. Celui du trésor de Trèves³, orné d'entrelacs, est peut-être moins ancien que les précédents, mais il est l'un des plus grands. Quant aux coffrets en ivoire, nous citerons seulement, parmi les plus connus, ceux du South-Kensington Museum⁴, de la cathédrale de Palencia⁵, du musée des Arts décoratifs⁶, de la collection Spitzer⁷, de la cathédrale de Narbonne⁸, de Bayeux et de Coire⁹.

De tous ces coffrets, celui de Roncevaux est certainement l'un des plus délicatement ouvragés. Autant qu'on en puisse juger par



COFFRET ARABE EN ARGENT DORÉ

(Trésor de l'abbaye de Roncevaux)

1. Album de l'*Exposicion historico-europea de Madrid, 1892.* Madrid, 1892, in-f°, pl. LIII et LIV.

2. Davillier, *Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne.* Paris, 1879, gr. in-8°, p. 17 à 19.

3. *Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden.* Leipzig, 1857-66, texte in-4° et atlas in-f°. Texte, III, p. 82-83, et Atlas, pl. LVI. — Palustre et Barbier de Montault, *Le Trésor de Trèves.* Paris, s. d., in-4°, p. 29-30, et pl. XV.

4. Maskell, *A description of the ivories ancient and mediæval in the South-Kensington Museum.* London, 1872, in-8°, n° 217, p. 48. — Gustave Schlumberger, *Un empereur byzantin au X^e siècle, Nicéphore Phocas.* Paris, 1890, gr. in-8°, p. 401.

5. *Album de l'Exposition de Madrid,* pl. I, II et III.

6. Catalogue de la collection Albert Goupil, 1888; n° 249, pl. — G. Schlumberger, ouvr. cité, p. 125.

7. E. Molinier. *Catalogue de la collection Spitzer.* Paris, 1890, in-f°. T. I^{er}. *Les Ivoires,* n° 20, pl. IX. — G. Schlumberger, ouvr. cité, p. 241.

8. Davillier, *Les Arts décoratifs en Espagne au moyen âge et à la Renaissance.* Paris, 1879, in-8°, p. 8.

9. E. Molinier, *Le Trésor de la cathédrale de Coire.* Paris, 1895, in-folio, p. 63-67, et pl. XIII et XIV. Ces deux coffrets sont moins anciens que les précédents.

le caractère de sa décoration, il ne doit guère remonter qu'au XII^e siècle. Dans l'état actuel de nos connaissances, il est très difficile d'assigner des dates précises aux objets de ce genre.

L'ordre chronologique nous amène maintenant à examiner une pièce d'orfèvrerie d'un tout autre caractère. C'est la couverture de l'évangéliaire sur lequel les rois de Navarre prêtaient serment lors de leur sacre. Il n'est point surprenant de la trouver à Roncevaux : c'était le prieur de l'abbaye qui, en l'absence de l'évêque de Pamplune, avait la prérogative de sacrer les souverains navarrais.

Cette couverture, qui date de la fin du XII^e siècle ou du commencement du XIII^e, se compose de deux plaques en argent repoussé¹, doré par endroits. Sur l'une est figuré le Christ de majesté. Vêtu d'une robe et d'un ample manteau, il est assis sur un trône² recouvert d'un coussin. De la main droite, placée devant la poitrine, il fait le geste de la bénédiction ; sa main gauche tient un livre ouvert, sur les feuillets duquel se détachent l'alpha et l'oméga. Ses pieds reposent sur une sorte de tabouret circulaire, dont le centre est orné d'une fleur stylisée qui ressemble vaguement à une fleur de lis. Sa tête a disparu, ainsi qu'une partie du trône. Le Christ est placé au milieu d'un grand losange formé d'une bande filigranée et gemmée. Dans les quatre coins du plat sont placés les symboles des Évangélistes : en haut, l'ange et l'aigle, tenant chacun une banderole ; en bas, le lion et le bœuf, tenant chacun un livre. Ces deux derniers sont adossés l'un à l'autre, et tournent la tête en arrière pour regarder le Christ, disposition que l'on remarque très fréquemment dans les monuments de l'époque romane. La plaque tout entière est entourée d'une épaisse bordure, filigranée et gemmée³.

Sur l'autre côté de la couverture est représenté le Christ en croix. Le Christ est cloué sur une large croix à fond quadrillé, à bordure filigranée et gemmée. Ses reins sont ceints d'un grand *subligaculum* ; ses pieds sont cloués sur une sorte de disque, au milieu duquel on voit une fleur stylisée. Sur le haut de la croix est gravée l'inscription rituelle : IHS | NAZA | RENVS | REX IV | DEOR.

Au-dessus du bras gauche de la croix est la lune, sous les traits

1. Hauteur, 0^m 291 ; largeur, 0^m 203 ; épaisseur des plats, 0^m 03.

2. Ce siège est absolument semblable à ceux que l'on voit représentés sur les miniatures de l'époque carolingienne.

3. Aux quatre coins de la plaque se trouvent, au lieu de pierreries, quatre cabochons en cuivre.

d'une femme voilée, vue en buste, et tenant entre ses mains un large croissant. Le soleil, qui était placé de l'autre côté, a disparu ;



COUVERTURE D'ÉVANGÉLIAIRE EN ARGENT REPOUSSÉ

(Trésor de l'abbaye de Roncevaux)

il a été remplacé par une petite rondelle en argent, sur laquelle est figuré en faible relief un lion ailé, avec la légende MARCUS ; ce morceau provient de quelque autre pièce d'orfèvrerie, d'une époque postérieure. La plaque tout entière est entourée d'une épaisse bordure filigranée et gemmée.

Cette œuvre intéressante a probablement été exécutée dans le midi de la France ou dans le nord de l'Espagne. Le côté où est représenté le Christ de majesté est, comme effet décoratif, bien supérieur à l'autre.

Les deux sujets figurés sur cette couverture d'évangéliaire sont ceux que l'on trouve presque toujours sur les objets de ce genre. Parmi les nombreux monuments où on les voit disposés d'une manière analogue, je citerai seulement celui qui est conservé au Musée de la ville de Cologne ; mais ici les symboles des Évangélistes et la bordure sont en émaux champlevés¹.

L'habitude de représenter auprès de la croix le soleil et la lune sous les traits de deux personnages, est d'origine carolingienne² ; elle persistait encore en France au xive siècle, comme le prouve la couverture d'un évangéliaire de la Sainte-Chapelle, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale³.

Quant au filigrane qui décore cette pièce, il ressemble à celui que l'on faisait alors dans toute l'Europe. On en voit de tout à fait identiques sur certaines pièces d'orfèvrerie allemande du xii^e siècle, par exemple sur une des couvertures d'évangéliaire de Trèves⁴.

Le trésor de Roncevaux possède encore un autre coffret, de dimensions plus grandes que celui dont il a été question tout à l'heure. Il est en argent, et ne date que du xvi^e siècle. C'est une boîte rectangulaire⁵, munie d'un couvercle en forme de toit à quatre rampants, dont les arêtes sont garnies de spirales en argent doré. Cet objet ne présenterait aucun intérêt s'il n'était garni, sur ses quatre faces, de fragments en argent estampé et doré, qui proviennent d'un monument plus ancien. — *Face antérieure du coffret* : un ange nimbé, vu à mi-corps, émergeant d'un nuage, et tenant un livre dans la main gauche. Médailon rond, où est représenté le Christ assis, bénissant, entouré des symboles des quatre Évanglistes ; autour du médaillon est l'inscription : IN. NOMINE. PATRIS. T FILII. G. PA⁶. — *Face*

1. Bock, *Das heilige kœln. städtische Museum*, p. 43, et pl. XLVII.

2. E. Molinier, *Histoire générale des Arts appliqués à l'industrie*, t. I. *Les Ivoires*, p. 130, 136, 137.

3. Bouchot, *Les Reliures d'art de la Bibliothèque Nationale*. Paris, 1888, in-8°, pl. ix et x.

4. Palustre et Barbier de Montault, *Le Trésor de Trèves*, pl. x.

5. Longueur, 0^m 109 ; hauteur de la partie inférieure, 0^m 053.

6. D'après le sens général de l'inscription, la syllabe PA est une abréviation du mot *Paracliti*. C'est là une variante très rare de la formule usuelle de béné-

latérale : les trois Rois mages. L'un, debout, tient devant lui, des deux mains, le présent qu'il apporte ; l'autre, debout, le bras gauche étendu comme pour montrer un objet lointain, tient devant lui de la main droite un vase (?) ; le troisième, agenouillé, tient une bourse (?) dans sa main droite, et paraît appuyer sa main gauche sur son genou gauche. — *Face postérieure* : la Vierge assise sur un trône, vue de face ; sur son genou gauche est l'Enfant, placé complètement de profil ; de la main droite levée elle tient une fleur (?) ; à côté de la main, sur le fond, on voit une étoile ; ce fragment est limité par deux colonnes réunies par une arcature en plein cintre surbaissé. Personnage debout, vêtu d'une robe ; sa main gauche semble ramenée devant sa poitrine ; de la main droite, il tient un grand bâton ; à côté de lui est figurée d'une façon grossière une maison ou une porte (?). Faut-il voir là saint Joseph, le bâton de voyage à la main, devant la porte de Bethléem ? — L'Annonciation ; l'ange debout, vêtu d'une robe et d'un long manteau qu'il relève de la main gauche, la main droite levée, s'approche de la Vierge, debout en face de lui, la main droite levée également. Cette scène est représentée dans un médaillon rond, dont un côté est brisé. — *Face latérale* : médaillon rond dans lequel est figurée la

diction. Notre confrère et ami, M. Prou, a bien voulu nous en signaler un autre exemple. Sur un bas-relief du VIII^e (?) siècle, conservé au Musée de Berlin, on lit : *In nomine Dei patris ac filii sanctoque Paraclito.* (Cf. W. Bode et H. von Tschudi, *Königliche Museen zu Berlin, Beschreibung der Werke der christlichen Epoche*. Berlin, 1888, in-4°, p. 45.) — Nous avons brièvement signalé ce coffret, ainsi que diverses autres pièces du trésor, dans nos *Notes sur l'abbaye de Roncevaux et ses richesses artistiques*. (Cf. *Mémoires de la Société Nationale des Antiquaires de France*, t. LV. Paris, 1896, in-8°.) Cet article a été écrit à la suite de notre premier voyage à Roncevaux, d'après des notes prises en partie par l'un de nos amis. Nous n'avions pas pu voir à ce moment le trésor tout entier.



COFFRET EN ARGENT

(Trésor de l'abbaye de Roncevaux)

Crucifixion. De chaque côté du Christ en croix se tiennent la Vierge et saint Jean ; au-dessus des bras de la croix, deux anges vus à mi-corps.

Ces dix fragments, d'une exécution primitive et inégale, ne semblent pas être tous de la même époque. Les plus anciens ne doivent pas remonter au delà du XIII^e siècle¹.

L'ordre chronologique nous amène à étudier maintenant la plus importante pièce d'orfèvrerie que possède le trésor de Roncevaux. Pièce d'un intérêt capital, qui certainement ne serait point parvenue jusqu'à nous si elle n'avait pas été l'objet d'un culte particulier, si elle n'avait pas toujours été considérée comme l'une des protectrices attitrées du royaume de Navarre : c'est la Vierge miraculeuse, Notre-Dame de Roncevaux.

Vers le milieu du X^e siècle, dit la légende², des bergers qui faisaient paître leurs troupeaux dans les environs de Roncevaux, virent un soir, à la nuit tombante, apparaître un cerf entre les cornes duquel brillaient deux étoiles d'un incomparable éclat. Ils le suivirent jusqu'à auprès d'une petite source, d'où paraissaient s'échapper les accords lointains de voix mystérieuses. Soudain, l'animal merveilleux disparut et les chants cessèrent. Ce prodige s'étant renouvelé, les bergers en avertirent l'évêque de Pampelune, qui refusa de les croire. Mais, dans la nuit, un ange lui apparut et lui ordonna de fouiller le sol auprès de la source miraculeuse. L'évêque obéit et trouva une statue de la Vierge, qu'il fit transporter en grande pompe à l'abbaye de Roncevaux. Un monument commémoratif fut

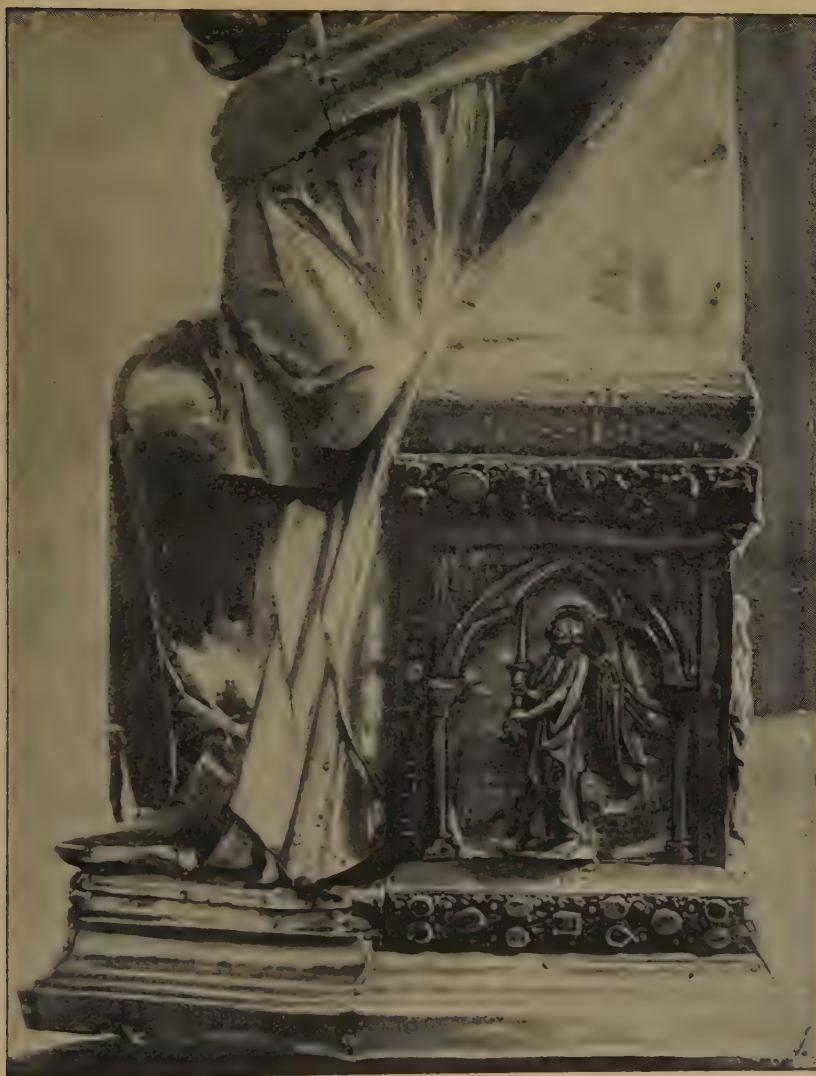
1. Les orfèvres du moyen âge ont souvent employé ainsi, pour décorer les pièces qu'ils fabriquaient, des fragments provenant d'objets plus anciens. Parfois même ils se sont servis, pour faire des pièces neuves, de modèles ou de matrices d'une époque antérieure. En voici un exemple caractéristique : une pyxide en argent (collection du Dr Faugeyron, à Tulle), datée, par une inscription, de l'année 1469, est ornée de dix figures de prophètes, estampées d'après des matrices du XIV^e siècle. Cf. Rupin, *L'Œuvre de Limoges*, Paris, 1890, in-4°, p. 211-212, fig. 279 et 280.

2. Cette légende est encore populaire en Navarre ; le miracle aurait soi disant eu lieu sous le règne de Garcia Sanchez (926-970). Cf. Fuentes y Ponte, ouvr. cité, p. 169-170. Sarasa donne une version un peu différente ; ouvr. cité, p. 47-53.

On ne sait pas à quelle époque cette légende se forma. On ignore également quand le monument fut élevé. Il n'en reste aujourd'hui qu'un fragment très fruste, représentant l'ange qui apparaît à l'évêque couché dans son lit. Cette sculpture paraît dater du XV^e siècle. On trouvera l'histoire de ce petit monument dans Fuentes y Ponte, ouvr. cité, p. 171-172.

élevé auprès de la source, appelée aujourd'hui encore la fontaine des Anges.

Les Navarrais croient fermement que la statue qu'ils vénèrent



DÉTAIL DU TRÔNE DE NOTRE-DAME DE RONCEVAUX

(Trésor de l'abbaye de Roncevaux)

à Roncevaux est celle qui aurait été trouvée auprès de la source. Elle est placée dans une niche, au centre de l'énorme retable du xvii^e siècle qui surmonte le maître-autel. Surchargee et défigurée par des couronnes, des colliers, des bracelets d'un goût déplorable,

placée à plusieurs mètres au-dessus du sol, dans une église complètement obscure, il est presque impossible de la voir¹. C'est une statue en bois recouvert d'argent², de la fin du XIII^e siècle ou du commencement du XIV^e. La Vierge, assise sur un trône carré sans dossier, surmonté d'un coussin, est vêtue d'une robe collante³, serrée à la taille par une ceinture étroite, et d'un manteau. Ses cheveux sont cachés par un voile qui retombe sur ses épaules⁴. Du bras gauche elle tient l'Enfant ; la main droite, baissée et un peu écartée du corps, portait autrefois une tige fleurie. Le pied droit est légèrement ramené en arrière. L'Enfant, vêtu d'une longue robe, cherche à se mettre debout sur la jambe gauche de sa mère ; il lui pose la main droite sur la poitrine comme pour s'aider en prenant un point d'appui ; de la main gauche il tient le globe⁵. La Vierge incline la tête vers sa gauche pour regarder l'Enfant ; tous deux sourient légèrement, les lèvres entr'ouvertes ; on aperçoit leurs dents.

Le trône est bordé en haut et en bas par de larges bandes filigranées et gemmées⁶. Chacun des petits côtés du trône est orné d'un ange, en argent repoussé et doré par endroits. Debout, vêtu d'une robe et d'un grand manteau, les ailes demi-étendues derrière son dos, chaque ange tient devant lui, des deux mains, un grand chandelier garni d'un cierge⁷. Il est placé entre deux colonnes qui sup-

1. A certaines fêtes on la couvre d'un manteau brodé d'or, de la fin du XV^e siècle où du commencement du XVI^e, qui passe pour avoir été exécuté et donné par sainte Isabelle, reine de Portugal, femme de Denis I^r qui mourut en 1336 ! Il serait plus vraisemblable de croire que ce manteau a pu être donné par Isabelle de Portugal, reine de Castille, qui mourut en 1496.

2. Elle mesure 0^m90 de hauteur ; largeur totale, 0^m45. Certaines parties sont dorées. Les visages et les mains ne sont pas recouverts d'argent, et sont peints.

3. On a ajouté un bijou, orné de diamants (?), à la bande filigranée et gemmée qui borde la robe autour du cou. De même pour l'Enfant.

4. La couronne primitive qui était posée sur ce voile a disparu, et a été remplacée par une énorme couronne, entourée d'un nimbe, d'un effet désastreux.

5. Surmonté d'une croix moderne. — Autrefois, l'Enfant n'avait pas de couronne. Celle dont on l'a affublé est vissée sur une tige en fer qu'on lui a plantée dans la tête.

6. Ces bandes ont été détruites à la face postérieure, et à la base de la face latérale droite.

7. Souvent, au XIII^e et au XIV^e siècles, la Vierge est ainsi représentée entre deux anges portant des chandeliers. Cf. Darcel, *La Collection Basilewsky*. Paris, 1874, 2 vol. in-4^o, t. II, pl. xvi. — Giraud, *Recueil des principaux objets d'art ayant figuré à l'Exposition rétrospective de Lyon en 1877*. Lyon, 1878, petit in-f^o, pl. viii. — E. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'Industrie*, t. I. *Les Ivoires*, p. 184, pl. xvi, p. 190, 194.



portent une arcature ogivale trilobée, dans les tympans de laquelle sont représentées les murailles d'une ville forte, surmontées par des clochers, des dômes et des tours¹. Sur la face postérieure du trône, disposés également sous trois arcatures, et séparés par des colonnes, sont figurés saint Paul, saint Michel et saint Pierre. Saint Paul, barbu, nimbé, la tête tournée vers la droite, est vêtu d'une robe et d'un ample manteau dont le côté droit est relevé et passé sur le bras gauche ; la main gauche tient un livre ; de la main droite, il porte une grande épée, dressée, et appuyée sur l'épaule. Saint Michel, en longue robe, nimbé, la tête presque de profil, est debout sur le dragon ; il transperce la tête du monstre avec sa lance, dont la hampe est surmontée d'une fleur de lis ; de la main gauche il se protège avec son bouclier, qui porte en relief les armoiries de l'ordre de Roncevaux² ; derrière lui on aperçoit une de ses longues ailes³. Saint Pierre, barbu, nimbé, vêtu d'une robe et d'un grand manteau, tient devant lui, des deux mains, un livre et les clefs. Au-dessous de ces figures, sur la tranche du socle, est un fragment d'une inscription en argent repoussé, qui devait autrefois faire le tour complet de la base du trône : *IT : FIERI : THOLE : AD : HO.* Le premier et le dernier mot sont faciles à compléter : *fecit* et *honorem*. Nous avons là le milieu d'une phrase, dont on peut aisément reconstituer la fin d'après des inscriptions analogues⁴ : *fecit fieri Tholose ad honorem sanctæ Mariæ Virginis.* Le nom du donateur a disparu, mais le caractère artistique de la pièce nous suffit pour la dater approximativement. Il est beaucoup plus intéressant pour nous d'avoir conservé la partie de l'inscription qui nous apprend que cette statue est l'œuvre d'un orfèvre toulousain. Le style de la figure suffit, il est vrai, pour dénoter son origine française ; mais la provenance exacte ne pouvait être déterminée que par une inscription ou un document d'archives.

Il ne faut pas s'étonner de trouver à Roncevaux une œuvre

1. Ce genre d'ornementation, très fréquent à l'époque romane, a persisté pendant assez longtemps.

2. C'est une croix dont la tige a la forme d'une lame d'épée, et dont la partie supérieure se recourbe en forme de crosse. La présence de ces armoiries tendrait à prouver que la statue a été exécutée spécialement pour l'abbaye.

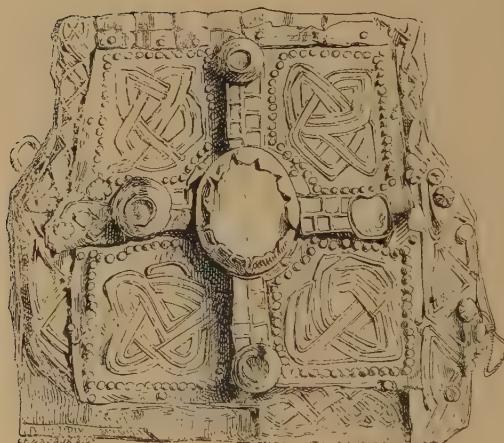
3. La partie du trône où est représenté saint Michel peut s'ouvrir, et cache une cavité dans laquelle étaient placées autrefois des reliques ; une entrée de clef a été percée grossièrement auprès du saint.

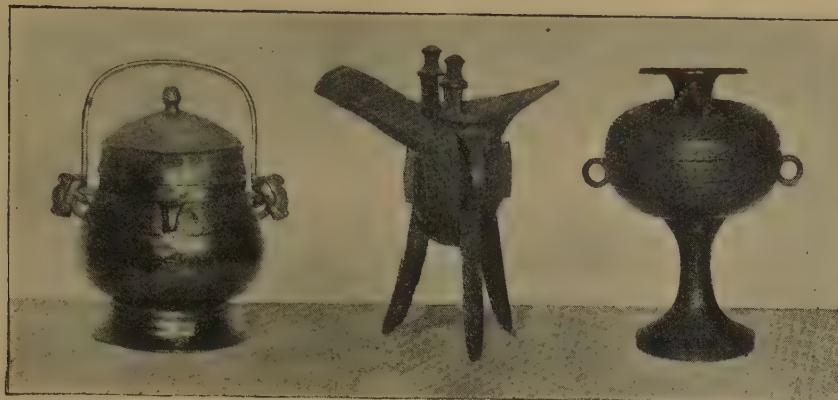
4. Je citerai seulement celle qu'on lit sur un calice du XII^e siècle, conservé au Musée du Louvre : *Pelagius abbas me fecit ad honorem sancti Iacobi apostoli.*

française de cette époque, exécutée spécialement pour l'abbaye. Pendant une grande partie du XIII^e siècle, la Navarre fut gouvernée par des princes de la maison de Champagne, et, pendant le premier tiers du XIV^e, elle eut pour souverains les fils de Philippe le Bel. Les deux pays durent échanger plus d'une fois des œuvres d'art : la cathédrale de Pampelune possède encore un beau reliquaire français du XIII^e siècle, qui lui aurait, suivant une ancienne tradition, été envoyé par saint Louis.

JEAN-J. MARQUET DE VASSELOT

(*La suite prochainement.*)





LE MUSÉE CERNUSCHI



L'an dernier mourait à Menton, loin du merveilleux hôtel qu'il s'était fait construire au parc Monceau, un homme dont les généreuses intentions, depuis longtemps connues de ses amis, étaient confirmées par les dispositions dernières de son testament. Henri Cernuschi léguait à la Ville de Paris l'hôtel et les collections d'art chinois et japonais qu'il renfermait. Cette demeure, qui fut toujours hospitalière à ceux qui portaient intérêt à l'art de l'Extrême-Orient,

avait, certain soir, ouvert ses portes grandes à la foule costumée des mondains et mondaines les plus qualifiés de Paris, qui gravirent les marches du monumental escalier sous les rugissements du tigre et l'effarement des biches de bronze, décor des corniches supérieures, et dansèrent aux pieds du gigantesque Bouddha, image impassible et sereine, témoin détaché et dédaigneux des plaisirs et des vanités de ce monde. Puis, ces portes, qui ne s'étaient ainsi ouvertes qu'une fois, s'étaient pour toujours refermées, et l'hôte de cette belle demeure, difficile sur le choix de ses amitiés, d'une sûreté de relations absolue, avait désormais vécu comme un sage au milieu des mer-

veilles qui l'entouraient et dont il avait assuré depuis longtemps la possession à la Ville accueillante qui avait été sa seconde patrie.

Henri Cernuschi était né à Milan, où il fit ses études de droit, et obtint vers la vingtième année son diplôme d'avocat. D'âme généreuse et d'esprit indépendant, il fut un de ceux qui provoquèrent le soulèvement des Milanais contre la domination autrichienne, en 1848. Tout naturellement désigné au suffrage du parti républicain, il fut de l'Assemblée des représentants sous la République romaine. Quand l'armée française vint occuper Rome, il fut du nombre de ceux qui furent faits prisonniers, et envoyés en détention au château Saint-Ange. Le conseil de guerre français, devant lequel il comparut, l'acquitta ; mais il ne pouvait rentrer à Milan, et il se décida à venir vivre à Paris.

Il s'occupa dès lors d'affaires financières, où la supériorité de son jugement et ses rares aptitudes de clairvoyance et de décision lui donnèrent rapidement une très grande autorité et le menèrent à la fortune. Ardent républicain, il a toujours refusé de se rallier à la maison de Savoie, et de reconnaître en Italie le régime monarchique. La proclamation de la République française, le 4 septembre 1870, le décida à se faire naturaliser français. Il n'avait jamais cessé de se déclarer un adversaire décidé de l'Empire, et, pour le combattre, lors du plébiscite de 1870, il avait spontanément offert cent mille francs au Comité des députés de Paris, ce qui l'avait fait expulser de France par le ministère d'Émile Ollivier. Il ne put y rentrer qu'après la chute de l'Empire.

Les luttes civiques étaient terminées, la République allait pouvoir s'affermir en France ; Henri Cernuschi résolut de donner alors à sa vie l'activité d'un grand voyage. Il en forma le projet et le plan avec l'un de ses plus intimes amis, M. Théodore Duret, et tous deux, en octobre 1871, se décidèrent à partir pour l'Extrême-Orient, en traversant l'Amérique de New-York à San-Francisco. M. Duret, avec son obligeance habituelle, m'a conté les détails de ce long séjour au Japon, puis en Chine : la grande île du Nippon n'était que depuis peu d'années ouverte aux Européens, et les négociants l'avaient à peu près seuls visitée, pour en tirer des matières premières, de la soie ou du riz, quelques-uns pour en exporter certaines curiosités exotiques, marchandises de bazar, qui dénotaient quand même un art curieux et fort adroit, mais ne permettaient guère de soupçonner l'art noble des grandes époques de civilisation du Japon. Cernuschi n'avait eu jusqu'alors l'occasion de voir aucun



BOUDDHA COLOSSAL PROVENANT DE MÉGOURO.— JAPON
(Musée Cernuschi)

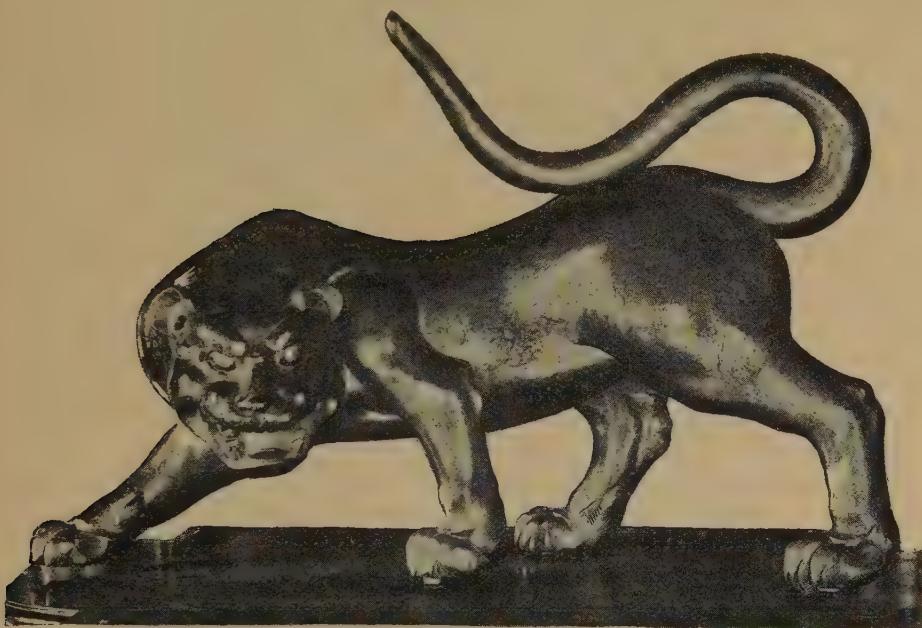
objet d'art provenant de ces pays; seul, M. Th. Duret, que des goûts identiques avaient rapproché de Philippe Burty, avait beaucoup regardé les rares bibelots déjà un peu raffinés que ce dernier avait eu la curiosité de découvrir à Paris, et dont il avait pu former une vitrine à l'Exposition de 1867. Ce fut Burty, en japonisme, le précurseur; ce fut lui qui éveilla le goût des Goncourt, de M. Duret, de M. Gonse, et si, depuis lors, les occasions nous ont été offertes de connaître des choses qu'il ne put même soupçonner, il faut, en toute justice, reconnaître son goût si éclairé et si vif pour le dernier grand art de l'humanité qui nous reste à connaître.

Les deux voyageurs, débarqués à Yokohama, se mirent en quête des marchands de curiosités. S'aventurant sur un terrain bien nouveau pour eux, ils durent, rentrés à leur hôtel, commencer une révision sévère de tout ce qu'un choix un peu hâtif leur avait apporté. Parmi toutes ces choses, les bronzes surtout les enchantèrent par la beauté plastique de leurs formes et la qualité de leurs patines. Ils se décidèrent, en conséquence, à diriger particulièrement en ce sens leurs nouvelles recherches dans toutes les villes qu'ils visiterent après Yokohama, à Tokio, à Osaka, à Kobé, à Kioto. Ce fut surtout à Tokio que leurs découvertes furent le plus heureuses; dès qu'on sut que des Européens étaient arrivés, qui étaient amateurs de bronzes et les payaient sans discuter, tous les marchands et les courtiers se mirent en mouvement pour leur en apporter. C'était un défilé ininterrompu et une marée montante d'objets qui, par leur poids, menaçaient de défoncer les parquets des chambres. Comment distinguer dans cet ensemble énorme le bon grain de l'ivraie? le mieux était de ramasser à peu près tout ce qui se présentait, quitte à faire plus tard l'épuration qui serait nécessaire. Les temples eux-mêmes se laissaient volontiers dépouiller, et les bronzes parfois n'hésitèrent pas à se passer de l'intermédiaire des marchands.

Ce que Cernuschi et M. Duret avaient commencé au Japon, ils le continuèrent en Chine. Presque aucun Européen ne s'était alors à Pékin préoccupé des vieux bronzes chinois; seules, les porcelaines avaient été l'objet d'un engouement qui remontait déjà à plusieurs siècles, et que les négociants hollandais avaient entretenu, en important en Europe de si grandes quantités, au XVII^e et au XVIII^e siècle. Cernuschi put ainsi à Pékin, puis en Mongolie, à Han-Kow, sur le Yan-Tse-Kiang, à Yang-Chow, sur le Grand Canal, et à Canton, réunir une série de bronzes du plus profond intérêt pour la connaissance des formes et des styles anciens de l'art chinois, à des

époques extrêmement reculées et bien antérieures à celles de la porcelaine.

Ce furent ces collections considérables qui nécessitèrent l'hôtel, devenu aujourd'hui musée municipal, que Cernuschi fit alors construire au numéro 7 de l'avenue Velazquez, au parc Monceau. Les deux chimères grimaçantes dépassées, les murs de la grande entrée voûtée apparaissent, décorées de fresques de Luini, rapportées



TIGRE EN BOIS DORÉ .— JAPON

(Musée Cernuschi)

d'Italie. Un monumental escalier conduit au premier étage, où la corniche, dépourvue de rampe, porte deux biches de bronze aux pattes frêles et la tête aux aguets, et un superbe tigre de bois rehaussé de dorures, qui fut jadis la propriété de M^{me} Sarah Bernhardt, après avoir été, pendant deux siècles, l'enseigne d'une pharmacie, devant le temple d'Asakousa, au Japon. M^{me} Sarah Bernhardt vint un jour visiter la collection de Cernuschi, lui parla de cette pièce intéressante et lui dit qu'elle avait songé à la lui céder ; elle insista : « Prenez-le, monsieur Cernuschi ; le tigre est en bas. » De fait, elle l'avait apporté dans sa voiture.

Après avoir traversé un salon, où sont exposés des porcelaines

et des bronzes, on se trouve dans une salle immense, dont la hauteur fut commandée par la nécessité d'y abriter un gigantesque Bouddha de bronze du xvii^e siècle, assis sur son lotus, et poursuivant ici « ce rêve intérieur qu'il n'achève jamais ». Il provient de Mégouro, un faubourg éloigné de Tokio ; le temple avait été incendié depuis fort longtemps, il n'en subsistait aucun vestige, et le Bouddha était demeuré solitaire, au milieu des arbres, dans les jardins. Certains bonzes, qui avaient conservé des droits de propriétaires sur ce lieu, consentirent à le vendre. On l'enleva de nuit, on l'emballa par fragments dans d'énormes caisses, et on le fit porter à bord d'un navire, avant que les gens du pays, émus d'une semblable impiété, eussent pu venir adresser aux étrangers des récriminations qui demeurèrent vaines.

De hauts gradins en bois de chêne clair, disposés tout autour de cette salle, portent, sur trois rangées, d'un côté la collection des bronzes chinois, de l'autre celle des bronzes japonais. Plus haut, une étroite galerie court tout autour de la salle, le long de la muraille, garnie de vitrines également remplies de bronzes.

Toutes les pièces sont ici mêlées ; aucune classification n'en a été faite, si ce n'est celle établissant les deux origines. En dehors de toute étude instituée sur des bases scientifiques sérieuses, bien difficile dans l'état actuel de nos connaissances, avec le petit nombre de points de comparaison qui nous sont offerts, en l'absence presque générale d'inscriptions sur ces objets, il ne nous est donc permis d'en faire qu'un court examen, avec les réserves les plus absolues, en demeurant sur le terrain exclusivement artistique, et en cherchant à classer momentanément quelques pièces d'après leur style et leur caractère plastique et décoratif. Nous ne proposerons donc à l'attention que les types parfaits et purs, qui ne sont en définitive qu'en assez petit nombre. Il ne pouvait d'ailleurs en être autrement dans une collection faite ainsi d'un seul coup, qui n'a guère été revisée, et avec un art aussi traditionnel que celui-ci, qui a paralysé l'initiative et l'invention de ses ouvriers, en les obligeant à répéter à travers les siècles les mêmes données et les mêmes formes décoratives, formes dont on peut suivre très aisément, dans la succession des pièces semblables, la déchéance progressive.

Un catalogue manuscrit que fit dresser l'empereur Ti-Song des objets du trésor impérial et qui fut imprimé en 1588 au Japon, en 30 volumes, sous le titre de *Hakkōsou* (*Science des objets antiques*), est un document très important, qui nous permet de suivre cet art du bronze depuis les origines jusqu'à cette date. Il nous montre, en

une succession de pages illustrées, les formes de bronzes les plus anciennes que la Chine ait produites et leur transformation depuis

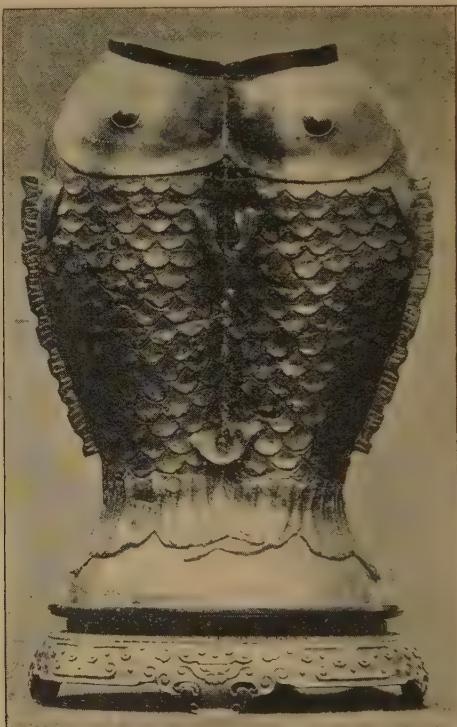


VASE RITUEL EN BRONZE. — CHINE

(Musée Cernuschi)

la dynastie Schwal (18 siècles avant l'ère chrétienne), jusqu'aux dynasties Tchû (1120-249), Hang (200 ans avant l'ère — 200 ans après), Tang (vii^e siècle de l'ère), et Song (x^e siècle).

Le bronze le plus ancien que renferme, semble-t-il, le musée Cernuschi, est un grand vase rituel à vin, de patine verte, à panse large, surmonté d'un couvercle et couvert d'une décoration de petits cercles concentriques, chargés chacun d'un point central saillant. Sur les côtés sont réservées en creux, avec de légères traces d'or, les empreintes des deux mains, les doigts écartés, par où le sacrificeur



VASE EN BRONZE. — CHINE

(Musée Cernuschi)

devait saisir la pièce pour la porter à l'autel. A l'intérieur du couvercle et répétée au fond du vase est une inscription qu'Albert Jacquemart releva ici-même¹, dans l'étude qu'il consacra à la collection Cernuschi, exposée en 1873 au Palais de l'Industrie, et qu'il lut ainsi : « Vase honorifique consacré au soleil et à la lune ; le petit-fils de Fou-Sin l'a fait faire pour honorer son ancêtre Koueï. » Cette pièce serait de la dynastie Tchû, c'est-à-dire entre le XII^e et le III^e siècle avant l'ère. Ce que nous pouvons y remarquer, c'est une forme de la

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e pér., t. VIII, p. 281 et 446.

plus rare noblesse, une décoration extrêmement fine et nerveuse, sans reprise de ciselures, puisque les raies des moules y sont demeurées après la fonte.

Un autre petit vase, porté sur quatre pieds, ayant forme animale, paraît offrir les mêmes caractères. Son couvercle de bois paraît moins ancien, ainsi que le bec, pièce rapportée, mais la forme en est



VASE RITUEL EN BRONZE. — CHINE

(Musée Cernuschi)

puissante et la patine extraordinaire. (Il se trouve dans les vitrines de la galerie supérieure.)

De la dynastie suivante, Hang, paraît dater une immense vasque qui se trouve dans le premier salon d'entrée et qui doit être signalée comme une des plus admirables choses du musée. Elle offre à peu près un mètre de diamètre; la panse en est décorée de rinceaux d'une grande liberté et d'une énergique exécution, compris entre deux frises où court une inscription. C'est une fonte tout à fait extraordinaire par ses dimensions et sa réussite. Quant à la patine, provenant d'une oxydation profonde, et qui a reparu en certains endroits

par-dessus les reliefs, en une croûte de malachite, c'est un des effets heureux de vétusté les plus surprenants et les plus beaux que l'on puisse imaginer.

Un revers de miroir, de fonte grisâtre et de ciselure fine et délicate, doit être admiré dans la vitrine centrale, où se trouvent des gardes de sabres.

De la dynastie Tang serait une pièce de la plus rare élégance, une coupe à couvercle de forme sphérique, très évasée, porté sur un pied fin dont la base s'élargit comme la coupe. C'est une fonte d'une extrême légèreté quand on la prend en main. Une patine verte, d'un ton profond, la recouvre sans l'empâter, en lui laissant la soupleesse et la légèreté de ses lignes. C'est un objet sans égal, dans lequel la forme et la matière atteignent l'absolu.

On en peut rapprocher un très joli vase surmonté d'une grande anse, sorte de vase à verser, et un vase formé de deux poissons adossés, dressés sur leurs queues, la gueule ouverte, d'un très beau caractère.

Certains bronzes, dits « Hi-ts'ouen » ou vase de la victime, présentant des formes d'animaux, étaient destinés à recevoir le sang de la bête que l'on sacrifiait : la première coupe était offerte au ciel, le prêtre recevait la suivante. Quatorze sortes d'animaux pouvaient être ainsi sacrifiés sur les autels. Nous rencontrons ici une série de ces vases très intéressante à examiner, parce qu'on y peut suivre très clairement l'aveulissement de la forme et de la technique, depuis le bronze niellé d'or et d'argent qui semble dater de la dynastie des Song (xii^e ou xiii^e siècle), jusqu'à ceux des dynasties suivantes, Ming ou Khang-hi.

Quelle merveilleuse forme que celle de ce vase porté sur le dos d'un cygne, entre le col onduleux et la queue épanouie de la bête ! Comme l'artiste a su interpréter la nature, pour y trouver la forme rythmique et pure de l'objet qu'il cherchait ! Quel beau caractère présente aussi ce vase, légèrement aplati, en forme d'oiseau, dont le bec à l'orifice, et le jabot creusé d'enroulements sur la panse, ont offert des éléments plastiques admirables ! Ces deux belles pièces, qui ont eu sans doute des prototypes plus anciens et sans doute plus remarquables encore, semblent dater de la dynastie Ming (xv^e ou xvi^e siècle), à en juger par l'alliage du bronze, où l'étain apparaît à plus haute dose, donnant au métal un ton plus jaunâtre, les pièces plus anciennes étant à dominante de cuivre rouge.

Un vase de belles proportions, avec ses anses aplatis et cour-

bées en arc, est bien curieux, parce qu'il témoigne comment deux peuples si différents et deux civilisations si éloignées l'une de l'autre par le temps et l'espace, ont pu, tout naturellement, rencontrer des formes presques identiques. Ce vase, par ses profils, rappelle tout à fait certains vases étrusques.

Très nombreux sont ici les vases « Tsio », ayant un peu la forme



VASE RITUEL EN BRONZE. — CHINE

(Musée Cernuschi)

d'un casque renversé sur trois pieds triangulaires. Ils servaient aux libations sacrificatoires.

Bien d'autres bronzes chinois seraient dignes d'être signalés, car les vitrines de la galerie supérieure en sont remplies, où il faut aller les découvrir. Il serait intéressant aussi d'étudier les figures de la religion bouddhique, les diverses représentations du Bouddha ou de la déesse Kouan-In, ou bien les différentes figures du culte taoïste, auxquelles M. Paléologue a consacré un chapitre intéressant de son livre sur l'art chinois¹.

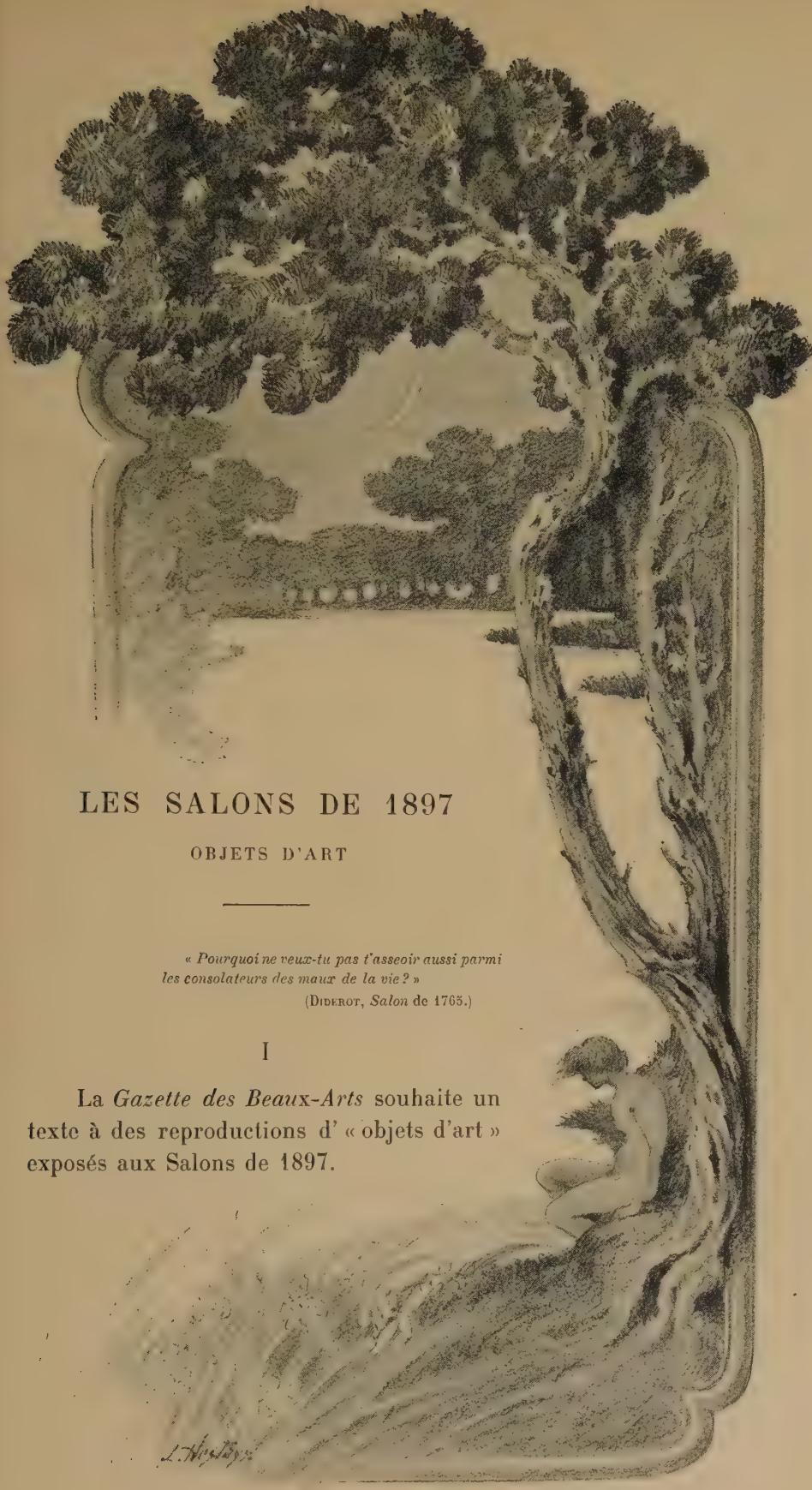
La série des bronzes chinois est la partie incontestablement la plus intéressante du musée Cernuschi. Il renferme, il est vrai, un

grand nombre de bronzes japonais, mais, par un fait étrange et regrettable, ils sont pour la plupart relativement modernes. Ce sont les formes dégénérées d'objets dont nous ne connaissons pas les beaux spécimens. Et puis, nous n'y trouvons aucune de ces petites pièces, les merveilles assurément du bronze japonais, formes idéales et pures de vases, patines infiniment précieuses, résultats de recherches patientes et raffinées, matières où l'alliage du plomb et de l'étain donne ce côté gras, souple et onctueux au toucher par où les bronzes japonais nous enchantent. C'est ainsi que tant d'admirables artistes ont su plier la matière à leur fantaisie, quand ils voulaient recréer le monde animal qu'ils avaient sous les yeux, biches aux aguets, canards caquetant, tortues en mouvement, crabes ou langoustes, poissons dressés comme pour remonter le courant. Toute cette faune étonnamment vivante, dans l'interprétation de laquelle l'artiste japonais est demeuré sans rival, nous reste à connaître ; quelques collections parisiennes en possèdent de merveilleux chefs-d'œuvre qu'une exposition soigneusement préparée fera peut-être sortir un jour.

GASTON MIGEON

1. *L'Art chinois*. Paris, Quantin (Bibl. de l'enseignement des Beaux-Arts).





LES SALONS DE 1897

OBJETS D'ART

« Pourquoi ne veux-tu pas t'asseoir aussi parmi
les consolateurs des maux de la vie ? »

(DIDEROT, *Salon de 1765.*)

I

La *Gazette des Beaux-Arts* souhaite un
texte à des reproductions d'« objets d'art »
exposés aux Salons de 1897.

Chercherai-je, sur la locution « objets d'art », une querelle de mots ? Enfoncer vos portes polies, mon cher Directeur ! Ne sont-elles pas ouvertes à l'art tout entier, par vous et vos prédecesseurs ? Nous sommes d'accord, vous m'en donnâtes l'assurance, que, *chez vous*, il n'est point de catégories dans l'art, que l'art n'avoue qu'une seule classe d'ouvrages, les bons. Nous sommes d'accord que, parmi les nombreux métiers, moyens de réalisation et d'expression, sculpture, architecture, peinture, joaillerie, poterie, menuiserie, gravure, matières dures ou tendres, nul n'est exclu de l'œuvre sublime. Tous métiers d'art sont de gentilshommes et non pas la seule verrerie.

Longtemps encore, sans doute, l'étroitesse doctrinale durant trois siècles et les routines administratives, continueront de prétendre nous régenter et partager, et de *prédestiner* les divers modes de l'art, de calvinistiquement prédestiner tel métier à cueillir la palme, à procréer des *œuvres* toujours, et tel autre à ne pouvoir émettre jamais que des *objets*. Assurément, pour l'esthète moderne, l'inutilité de l'œuvre n'est plus critérium d'art. Mais pour combien d'esprits faussés fait-elle encore doctrine, la législation française de 1806, attardée à voir dans le service prêté gracieusement à l'homme par l'œuvre d'art un cas de déchéance pour celle-ci, de déclassement, d'incompatibilité avec la suprématie artistique et créatrice, avec ces priviléges de l'artiste : la propriété et l'héritage intellectuels ! La loi française, ne l'ignorez pas, n'est pas tendre pour l'« objet d'art ». Pour elle, pour l'*Administration*, l'« objet d'art » n'est qu'« art appliqué à l'industrie, » — bien ou mal, caresse, soufflet, « application ». L'« objet d'art, » au prétoire toujours, au ministère souvent, l'objet d'art est l'enfant de l'esclave, régi par des justices basses ou par la faveur ; c'est l'enfant de la faute, inapte à la bulle d'or, à la robe de beauté et de poésie. Bouclier d'Achille, chanté par Homère : ustensile, petit art ; talon d'Achille : grand art, intellectualité !

Le statuaire français peut lyncher sur le boulevard le surmoulage de sa statue. Le fraudeur ne réclame point. Mais le sculpteur français de la *Cariatide* apprendrait à ses dépens que la propriété de son « objet d'art » est justiciable de la prud'hommesque législation dite « des Prud'hommes ». Ainsi, le droit de Michel-Ange n'est pas le droit de Cellini. Rodin a celui de vie et de mort sur la contrefaçon de ses œuvres. Il serait absolument contesté à M. Lalique sur celle de ses délicates créations. Il faut le dire.

Car telle est aussi, à peu près généralement, la doctrine des

Salons dits de « Beaux-Arts ». Point de « bel-art » hors de ce qui s'encadre au mur, ou s'exhibe en place publique. Au fond, ce n'est peut-être qu'une *phobie* des organisateurs pour les fragiles et encombrantes vitrines. A l'Exposition internationale de Bruxelles, cette année, la réaction est violente contre l'intrusion de « l'objet d'art » dans les Salons. Au plus trois ou quatre admissions timorées de l'utile : un « candélabre du Jardin botanique de l'État », un bouclier de Hugh Armstead, une coupe de Bartholdi, un vase d'Étienne Leroux, des vases de Sèvres. On peut donc affirmer, aux Beaux-Arts à Bruxelles, une exclusion systématique du Beau marié à l'Utile. Il n'est guère représenté là qu'en peinture, dans la fresque de van den Busche pour l'Hôtel des Postes, sous la figure d'« un artisan qui médite, » — s'il ne retournera pas à la peinture de chevalet...

Autre pays, autre critérium : en douane d'outre-Rhin, la statue n'est œuvre d'art olympienne et franche, qu'après toisé. Un millimètre de moins que le compte, elle chute *objet*, presse-papiers, bibelot soumis aux taxes du commun. Exemple le groupe de Rodin : le *Victor Hugo*, 2 mètres, œuvre d'art, passez ; la *Muse de Hugo*, 1^m 25, objet de luxe, payez. Cette énorme simplification ne manque pas de grandeur. Elle se recommande aux officines législatives, réglementatives, non seulement du « doux pays », mais de tous pays, empêtrées dans les *distinguo* entre l'Utile et la Bagatelle à l'entrée des tribunaux et des Salons.

Ce n'est pas tout. Un dogme généralement prépondérant est celui de la qualité de la matière comme méthode de classement dans la glyptique, la plastique d'art. Gravure sur pierres : fines, dures, voire simples pierres ? Oeuvre ! *Dignus es intrare* au Salon international des Beaux-Arts à Bruxelles en 1897 et à celui de Paris en 1900. Glyptique sur matières *tendres*, ambre, cristaux, pâtes de verre, coquilles, plastique sur métal et matières molles, étain, cire, bois ? On n'entre pas au Salon international des Beaux-Arts de Bruxelles. Telle est la norme, avec des exceptions de faveur qui la confirment¹.

1. Règlement du Salon des Beaux-Arts à l'Exposition internationale de Bruxelles, section française. Exception a été faite en faveur de deux vases en pâtes de verre ; ces œuvres du sympathique H. Cros ont réussi à franchir le cercle fatidique. Le règlement des Beaux-Arts en 1900 ne limite pas, pour la sculpture et la médaille, les matières ; mais il est réactionnaire en ce sens qu'il borne les œuvres d'art aux quatre sections académiques, avec cette remarque : « *Ce groupe ne comprend que les Beaux-Arts. Une place spéciale est réservée aux arts décoratifs,* » c'est-à-dire dans le douzième groupe, mêlés aux produits industriels, l'exposition ne comprenant «que ceux-ci ou les produits agricoles et les œuvres d'art ». Et

Voici donc le critérium académique, voici l'esthétique officielle du jour : *la densité de la matière !* Le morceau présenté est-il œuvre, est-il objet ? Est-il dur, n'est-il pas dur ? « Demandez la question du jour ! »

Falingard, le domestique du *Mouton à l'entresol*, avait expérimenté la dureté de l'écailler des tortues favorites de son maître. Il les plaçait sous les roues des tramways et disait de ces « objets d'art, » avec un grand détachement, que « cela n'est pas si dur qu'on pense ». Ainsi, au Salon des Beaux-Arts de Bruxelles, l'admission d'une œuvre dans la « section II : sculpture, médailles, camées, pierres gravées, » était, de par le règlement, suspendue *jusqu'à l'expertise du lapidaire !* La décision du jury était avant tout *dépendante de la densité de la matière.* Camée : cornaline, verre ou coquille ? Pierre gravée : quartz ou strass ? Le jugement était retiré d'abord au sentiment, et laissé à l'outil d'essayage. Le vase-camée type, le « vase de Portland » du British Museum, eût été éliminé, d'abord comme matière tendre et non fine, et puis comme vase : *non erat hic locus.*

Et nous, pour aimer, en ces pages-ci, l'œuvre d'art et oser le dire, appellerons-nous Falingard ?

Rassurez-vous, frères en objets, ce sont bruits de victoire les épars coups de vieilles espingleuses et couleuvrines qui partent

ailleurs : « La section B contient les produits industriels ou agricoles et *les objets divers autres que les œuvres d'art.* » Je dis bien : réactionnaire, car nous voici loin de l'Exposition de 1889 où, dans le Salon du Centenaire des Beaux-Arts, figuraient, avec les chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture, des ouvrages ayant la marque de l'utile, tels que tables, vases, etc. ; et bien loin encore du règlement de la Société Nationale des Beaux-Arts, ainsi noblement conçu : « La Société Nationale considère qu'il y a lieu de rattacher aux Beaux-Arts proprement dits la production des Artistes, créateurs d'objets originaux... *Elle s'adresse aux travailleurs isolés*, à ceux dont les œuvres trouvent difficilement place dans les expositions mercantiles et encombrées dites « d'art décoratif » ; elle fera tous ses efforts pour mettre ces travaux en vue et assurer ainsi le succès et la propriété des inventions toutes personnelles. » — Le règlement de la Société des Artistes français, en 1897 (Champs-Élysées), admet largement ce qu'il nomme « les œuvres d'art décoratif ». Il leur donne les mêmes juges qu'aux autres. Mais, à son tour, le ministère des Beaux-Arts n'attribue aucune bourse de voyage en dehors des quatre sections académiques (règlement des récompenses pour les Champs-Élysées). Il crée, parmi les lauréats une « *Sous-section d'art décoratif dépendante des 4 sections (sic).* » Tels furent, dans l'enseignement secondaire, les mesures propres à mettre en honneur l'étude des langues vivantes, du dessin, des notions commerciales. On en connaît assez les résultats.

encore à la brune sur le terrain reconquis où la *Gazette des Beaux-Arts* a combattu avec vous pour l'intégralité de l'art.

Que telle réglementation bureaucratique, s'efforçant de discerner entre l'art qui s'applique et l'art qui ne s'applique, — celui qui ne daigne, dirait-on, et celui qui condescend, — ait fermé aux ouvriers d'art de France notre actuel Salon des Beaux-Arts en Belgique et celui de 1900, qu'importe, puisque les mêmes plumes ont entr'ouvert, ou entr'ouvriront après coup, par préférence ou résipiscence, aux manufactures d'État et à quelques privilégiés, le temple fermé par théorie au manouvrier d'art, fût-il Dampt ou Roty, fût-il Bernard, et puisqu'elles ont signé et signeront, illogisme piquant, l'achat, au Salon de Paris, aux galeries d'industrie à Bruxelles, aux sections mobilières en 1900 pour nos musées d'État, l'achat, dis-je, de ces mêmes ballottés « objets d'art », déclarés par elle tantôt œuvres d'âme, tantôt « applications d'industrie », soufflets de l'utile à la beauté.

Ne nous lassons pas de redire qu'il n'y a pas de castes parmi tous les artisans de l'art, qu'il n'y a pas d'arts *vilains* et manants, d'arts serviles et d'arts libéraux, et qu'enfin le « Salon des Beaux-Arts, » en 1900, sera là où un artiste aura fait œuvre de génie et d'humanité. Quoi qu'on fasse, le principe de l'unité de l'art est irrévocablement consacré. Faisons donc place ici à la reproduction d'un trop petit nombre des maîtresses œuvres du décor et du mobilier à nos Salons, choix limité à regret, parmi tant de si instructifs morceaux, à quelques œuvres plus particulièrement exemplaires.

II

Exemplaires de quoi? d'illogisme dans la construction d'ustensiles fabriqués par la folle du logis? du déséquilibre des choses et des idées dans la conception des formes, des décors? du goût d'abstrusion chez des élites? du mutisme du décorateur? de l'indigence intellectuelle et créatrice dont se prévaut l'*objet* proclamé *d'art* par sa présentation aux temples, — objet « bien fait », au sens de Scheherazade amusant son joli prince d'Islam, que nulle magicienne n'aura la peine de métamorphoser en bête? Enseigne du plumeage sans le ramage?

Quelles fleurs attendre, et quels fruits, si fleuriste et vigneron ignorent les puits d'arrosement, si l'artisan du décor méconnait la nature, source de fraîcheur, restitution de la sève, bain matinal

qui rajeunit, si l'artiste ne pratique pas ce culte qui demande et obtient l'inspiration, c'est-à-dire s'il néglige l'adoration contemplative de la vivante beauté partout épandue ?

Quels vases attendre du potier, quand l'homme des villes déteste les outils du travail, quand l'homme des champs se détourne avec ennui de la terre, et ne connaît de tous les astres que « la lune rousse » dans les cieux ? Et quels décors quand l'ingénieur méprise l'ingénieux, la machine les doigts, et le cerveau le cœur ? quels décors espérer sur les murailles de nos demeures, du bâtisseur, du tapissier, du « peintre en bâtiments » qui, depuis cinq siècles, ont perdu la pieuse conviction que le limaçon est logé dans une demeure dessinée et peinte avec art, et le lis des champs mieux vêtu que Salomon dans toute sa splendeur ?

Parmi tous les *flammés*, *coulés*, toutes les « embèches » irisées oscellées comme pintades et paons, coquillages sans les « Voix de la mer », fruits d'artifice des laboratoires pour les conservatoires, — parmi tout le labeur patient des *préparateurs* qui triturent pour vous, artistes, des moyens d'expression, — qu'érigerons-nous donc ici au rang des objets d'art, serviteurs et confidents discrets des minutes de la vie ?

Qu'aimons-nous donc dans la chose d'art ? la palette dont se servait l'alchimiste Turner, exhibée pieusement au British Museum, telle qu'il la laissa, un jour, avec ses ruisselants émaux, son non pareil gâchis d'écrins, ses laves de pierreries en fusion ? ou bien, par delà ce ragoût du métier, la vibration de ton âme communiquée à nos âmes par la vie de tes œuvres, intimement poignante, poète Turner ?

Exigeons-nous d'un objet d'art la propreté orthographique des exemples de grammaire ? Est-il sage de requérir autre chose que stabilité, solidité, confort, élégance, voire quelque richesse de matière et d'élaboration, quelque ingéniosité de construction et de décor dans... une chaise à s'asseoir ? Oui certes, chaisier ! J'exige cela, et bien davantage encore de toi, parce que tu me proposes, *en l'apportant ici*, ta chaise comme exemplaire de maîtrise et d'art, — j'entends comme la fleur de ton personnel métier, — riche ou pauvre métier, comme fruit de tes paumes, conception de ton cerveau, tendresse de ton cœur d'ouvrier, aveu de ton cœur d'homme, un pauvre cœur d'homme, joyeux et souffreteux. A moins que ta chaise soit le fauteuil de monsieur Argan, — et encore je veux que par de certains caractères elle me le dise et me dérate, — je requiers de ton maître

morceau, — « table, chaise ou cuvette, » — si tu me le proposes dieu, qu'il me raconte un peu de toi-même, si semblable à moi-même. Et tu auras, en ton juge, gagné un frère.

Mais encore, la chose d'art française, si je l'interroge, en quelle langue me répondre? celle de la Chine, et moins bien? celle de la Grande-Bretagne? celle des Italiens au xvi^e siècle? ou bien le franc patois des huchiers, des imagiers de France la belle? Que plutôt soit à chaque âge son ramage, à la saison sa chanson, à la race son cri. L'Allemand dit avec sens: « *Lasset uns sprechen wie uns der Schnabel gewachsen ist.* » A chacun son bec: croassez, corbeaux; rossignols, rossignolez. Ouvriers de France ou d'où que ce soit, persuadons, comme nous le pourrons, aux hommes la bonté et la beauté.

Riche ou pauvre métier, qu'importe? disais-je. Ne demandons pas d'abord, comme Ruskin, l'impeccabilité de main. Ne laissons pas la sèche et froide technique repousser les petits enfants de l'art. Fraternel, dogmatique et contradictoire Ruskin! que plus me touche la main qui tremble, le métier en sa prime ingénuité, tel que dans un élan d'amour tu voulus le réinstaurer dans ton pays, comme si le siècle pouvait faire « machine en arrière »!

Que votre virtuosité ne soit pas prestige pour le prestige, mais puissance pour l'accession du cœur jusqu'au cœur,

Si tu n'as rien à me dire
Pourquoi venir auprès de moi?

« Sonate, disait Fontenelle, sonate, que me veux-tu? »

Si la virtuosité fait défaut, que la simplicité du métier s'approche :

Parle doucement, sans voix parle à mon âme.

Quant à cet autre dogme ruskinien, qui exige de l'œuvre parfaite *l'inaltérabilité de la matière*, dogme oublier du charme attaché aux choses mortelles, c'est presque identiquement la formule de notre doctrinarisme administratif dans sa distinction entre le dur et le mou. L'inaltérabilité, condition de l'art! Vanité de l'ouvrier plus fragile que son vase! De tous les matériaux où peut s'incarner l'œuvre, de toutes les combinaisons naturelles ou d'industrie, en est-il d'indécomposable? La statuaire dans le granit est, pour la durée du temps, une œuvre aussi éphémère qu'un bonhomme de neige. Le divin musée d'art qu'est notre globe sera fermé. Des

générations de roses ont vécu. Le *genre rose*, ses espèces et ses variétés, la famille même des rosacées, disparaîtront à leur tour. Les conceptions les plus artistiques de la flore et de la faune, l'Artiste suprême les remplace par d'autres dans la suite des périodes. L'inaltérabilité, condition du plus grand art ! Mais l'empreinte d'une feuille morte dans des tufs tertiaires, d'un pied de saurien sur un limon, d'une goutte de pluie dans des cendres, un tesson d'argile mal dégourdi, sont de plus persistants objets d'art que des lois gravées dans des airains. Fragiles les verreries de Kœpping ou Tiffany ? Plus fragiles celles d'Ennion. Cependant celles-ci sont entre nos mains ; mais où sont les Appelle et tous les Polyclète, et les marqueteries aimées de Cicéron ? Les temps mêmes viendront où l'homme, s'il existe, n'aura plus de document pour se souvenir et demander : mais où sont les granits ciselés d'Égypte ; mais où sont l'églantier et sa fleur ?

Imposerons-nous enfin à l'objet d'art, pour le proclamer parfait, ce que Ruskin exigeait de l'œuvre suprême, la sérénité ? Des visages olympiens sur d'élyséennes amphores, des vierges et des fleurs immortelles dans un ciel britannique sans orage ? Sous la parure des ustensiles, esclaves ou compagnons des plaisirs de l'homme, nulle trace de l'humaine condition ? Ruskin tolère la perle de sueur chue du front maudit, jamais le pleur qui collabore et s'inscrit et signe. Je veux bien, faisons ce rêve, cette prière, travaillons à cette amélioration que l'objet d'art ne se conçoive à l'avenir que dans la joie et au chant des ateliers. Essayez cependant de supprimer par la pensée tout objet d'art enfanté dans la douleur, que restera-t-il de l'art et du plus beau miel de la terre ? Ampère disait que « sans le soupir, le monde étoufferait ». Sans le sanglot, l'art s'éteindrait.

L'artiste du décor a des missions à remplir, plus hautes peut-être que semer de la joie. Il tient dans ses mains l'illusion, mais aussi les réalités, les promesses et la consolation, le mirage et le baume. Je veux que le peintre des murailles qui m'enserrent soit poète, qu'il soit magicien, qu'il fasse de ces boiseries des bosquets lointains, de ces tapis des prairies, de ces tentures les éthers où, captif, j'aspire. Ce n'est pas assez que les musiques m'endorment un instant comme David Saül ; il faut que l'objet orné me console par des prestige riants, des coloris, des iris et des textes d'oublis fondus en la nuance qui me fait entrevoir, crédule, un meilleur tournant du chemin, et l'accès des terres promises « où la mort ni la douleur ne seront plus ». Le chemin est pierreux. Je suis blessé. Que m'im-

porte le peintre. Je veux le décorateur ; c'est un bon Samaritain que j'espère. Au verrier, je demande en ses vases des onguents...

Ruskin a réalisé dans quelques heureux ateliers de son pays son rêve généreux, l'objet manufacturé par la joie et l'amour. Que nos œuvres françaises soient pétries d'humanité. Notre Diderot, dans son *Salon de 1765*, sollicitait ainsi l'ouvrier et l'objet mobilier de son temps, de se faire plus élégants et surtout plus tendres : « Pourquoi, disait-il, ne voulez-vous pas venir aussi vous asseoir parmi les consolateurs de la vie ? Inscrivez à la porte de vos ateliers ces mots : « Ici les malheureux trouvent des yeux qui les pleurent. »

III

C'est vite dit qu'il y a trop au « Palais de l'Industrie », trop peu au Champ-de-Mars. Très pressée, Notre-Dame la Presse du jour enfile son chapelet de noms, égrène étourdiment des assortiments, Puvis et Béraud, Prouvé et José, Carriès et Delaherche, Dampt et Faubourg-Antoine. Puis elle dit : « Assez, n'est-ce pas ; descendons. »

Nous avons, nous, plus d'un jour pour monter, chercher, cueillir. Nous avons, là-haut, un logis idéal à peupler d'un petit nombre de vivantes choses, serviteurs et amis. Ces choses nous seront ennoblement des nécessités, ombrage, accueil, recueil, compagnie et consolation.

Mais allons du simple au composé. Il faudra des rafraîchissements offerts dans des verres et flacons assez larges pour désaltérer



« LE TRÈFLE », GOBELET D'ÉTAIN, PAR M. BRATEAU

(Salon du Champ-de-Mars)

maitre Renard. Voici des gobelets de Brateau qui me paraissent fort sages, propres, stables : que le cidre de Normandie y doit être frais ; qu'il fait bon être petit enfant, pour boire en ces gobelets, à pleine soif de jeune âge, en ce métal, le vieil étain, innocent et probe, modeste et doux, — pour apprendre à lire les herbes,



PELLETTE A SEL

PAR M. BRATEAU

(Salon du Champ-de-Mars)

que les lettres, et le latin ; c'est un bon magister, le décor ingénue d'un artisan sans détour, d'un métier sans patine. Au bout d'un siècle où les ateliers se sont crus artificieux, cet ouvrier de la grand'ville, Brateau, recommence Linnée ; il découvre, dans les préaux de sa grand'prison, des Picciola, des modèles autres que ceux des musées,

des « simples » aux talus de la banlieue parisienne. Il apprend qu'on fabrique la bière avec

des plantes très belles, l'orge et le houblon ; que celui-ci est plus *amusant* dans la nature que dans

les calligraphies scolaires ; que le *trèfle*, comme

l'enfant, a toujours soif, qu'il s'abreuve aux

ruisseaux dans les prés ; qu'il a trois folioles et

il inscrit sur son œuvre la locution banale : *numero Deus impare gaudet* ; car il ignore les ca-

dences et les décadences, et que Verlaine, plus nuancé que Virgile,

a dit :

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'impair
Plus vague et plus soluble dans l'air...

Et ainsi un métal voué au pastiche, aux lambrequins et cartouches, est rajeuni par la vertu d'une herbe des champs. L'« herbe à Robert » aussi a des secrets pour guérir la stérilité des orfèvreries et restituer le sel perdu au petit mobilier des tables. Passez les fortifications, bon ouvrier de Paris, laissez les sirènes aux Académies, comme le vieux Bernard sut laisser aux ouvriers courtisans du Louvre les salamandres et découvrir dans les fossés les tritons noirs au ventre rouge ; laissez à la Cour des Comptes sa triste florule citadine, poussez plus outre à la grande vie vierge. L'excellent Baffier a su trouver des néréïdes berrichonnes ; Henry Nocq a cueilli de nouveaux modèles de salières sur la plage normande : la moule bivalve en a fait tous les frais, bousculée par le flot, échouée sur l'algue laminaire dont les racines d'argent bleu ont jeté l'ancre parmi les galets d'onyx.

Et encore, qu'il est heureux d'être tout petit, maître Jean Hugo, d'être assis dans sa chaise à soi, par le maître Dampt : chaise sans angulosités méchantes, sans péril ni chute, chaise à cropetons ;

chaise avec deux lettres pour tout alphabet, AMA, le premier mot bégayé ; chaise avec, au dossier, pour consoler dans l'apprentissage des inévitables larmes, une sœurlette en bois blanc qui épingle à moites lèvres, à grosses joues, la moue pleureuse du frère méchant.

Que serait incomplet notre hommage à la bonhomie, à la simplicité des moyens, à la franche franchise des vieux métiers de France, à l'amour

aussi de quelques artisans pour leur art, à leur souci d'interroger la nature, si nous n'inscrivions, à l'apport du Champ-de-Mars, les gallicismes robustes de Delaherche, les inspirations végétales, galbes et matités de Lachenal, les traductions libres sous les enveloppes des fruits, semences et graines, par ces bons ouvriers Dalpayrat et M^{me} Lesbros, les ardentes restitutions du grès, de l'émail et des lustres au décor architectonique, par Louis d'Émile Müller et Charpentier, par Bigot et

CHAISE D'ENFANT, PAR M. DAMPT

(Salon du Champ-de-Mars)

Pierre Roche, les monochromies câlines de M. Michel Cazin !

N'irai-je pas contre la thèse que je soutiens, c'est-à-dire que l'art est avant tout intellectualité, sentiment, émotion, vérité, rendus avec franchise et simplicité de moyens, si je chante ici quelqu'une des innombrables romances sans paroles, quelqu'une des notes argentines de toutes les « sonates que me veux-tu ? » lesquelles émaillent nos Salons, de Copenhague à Sèvres, en passant par M. Bigot ? De ce transmutateur disons pourtant un petit vase, romance qui se boit sans paroles : parmi de rêveuses, porcelaineuses blancheurs, se dessinent toutes seules, par magie, d'alchimiques forêts vierges, la silve bleue des cicadées et des mousses miocènes, avec toute la majesté des arborescences paléontologiques. Le décorateur n'y est pour rien ; la matière exsude son décor, comme la prune son fard. Le feu est un grand prestidigitateur ; le dieu Agni, un terrible metteur en scène ! M. Bigot le tient dans la main et le force



à faire éclore, autour de savoureuses, impeccables porcelaines, ses aigrettes étincelantes comme le diadème de Sirius, paillettes d'azur nacré, refroidies, inoffensives. Mais les manufactures nationales ont des prétentions certaines à ces tours de main, et au décor *da se*, au décor aimable de la matière par elle-même ; laissons donc l'œuvre de Bigot-Agni, ses grès perlés, doucereusement lilacés verdis, engobés de vagues schémas ivoirins, ses coupelles à fond ventre de biche, où infusent, dans la crème glacée au café, des algues de chocolat, coquillages très exquis, très vétustes, frustrés de leurs lustres. À ces préludes d'art... Nous préférerons le *lied*, celui que Heine et Schumann ont à jamais uni au soupir des plages :

*Das Meer erglänzte weit hinaus
In letzten Abendschein...*

Nous étions assis dans la hutte solitaire.
La mouette allait et venait ;
La brume surgit, l'eau s'enfla.
Des larmes d'extase et d'amour
Roulèrent de tes yeux, chère âme...



LES COLIMAÇONS, FRISE PAR M. PIERRE ROCHE, GRÈS DE M. BIGOT

(Salon du Champ-de-Mars)

Que siérait bien aux parements d'une église du pays breton,



COUPE AU LÉZARD, PAR M. PIERRE ROCHE
GRÈS DE M. BIGOT

(Salon du Champ-de-Mars)

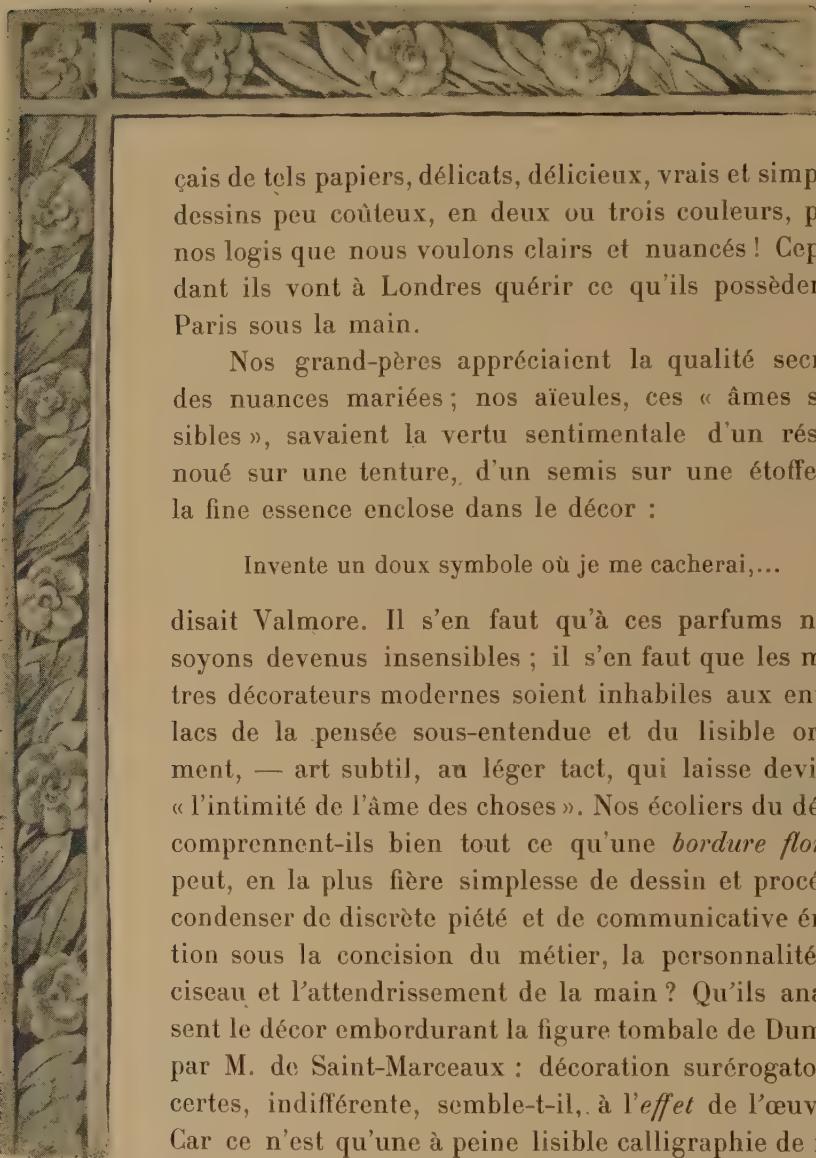
à ces vermoulures qu'inflige aux choses humaines la dent humide des embruns, que siérait l'émailure de ces frises gaéliques par Pierre Roche et Bigot ; coups de mer, fouets d'écume, ou bien pèlerinages d'escargots qui s'ensuivent, cornes vertes dans des gris lichenés. Des mêmes artistes, sur le plat d'appui qui clôt le porche du côté de la mer, près des fonds baptismaux, insérons cette patène en grès, creusée à peine

pour capter un peu d'eau du ciel. Le lézard de muraille est venu s'y baigner onduleusement. Il ensoleille sa tête et ses vertèbres, tandis que son corps transparaît noyé au fond d'un aqueux émail, et la limpide émeraude laisse percevoir jusqu'à la fine ciselure de la robe d'écailles. Scène naïve que le potier de Saintes nous avait, le premier, rendue. Bernard eût aimé cette moderne figuline et loué dans le métier de Bigot une perfection qui ne met pas en déroute la poésie naturelle aux petites choses.

Ici encore, je voudrais instaurer le bénitier de maître Vallgren, de préférence à toute copie gothique ou romane, à l'exclusion surtout des modèles livrés par les marchands du temple. Un jeune ange, un peu lassé d'avoir tout un jour offert aux fidèles la coquille et l'eau, a replié ses ailes et, sans quitter son office, laissant aller sa tête enfantine dans son capuchon de plumes, il s'est endormi. Tel saint Jean aux Oliviers sommeilla ; telles les bonnes âmes au prône parfois s'assoupissent : rêve bienheureux, la patrie retrouvée, le paradis de Marceline Valmore ! En ce songe la pierre ravie s'azurie, les cheveux se dorent, la robe de la terre se dénoue.

Pour ombrager ton innocent répit, céleste enfant de chœur, je veux des verrières qui blutent les rayons et les bruits. Je choisis ce carton de Grasset, dont émane un charme nacré, tramant la nuit forestière, ou bien l'harmonie violette et rare, la symphonie du silence et de la fraîcheur au fond des cryptes, avec les artifices de lueurs fomentés par les Gaudin, les Tiffany. Qu'il enchaissent des tranches de vitreux ananas, d'aqueuses pastèques et des grenades sanguinolentes ; qu'ils montrent les contrées dont rêvent les mariniers et dont pleurent les veuves. Demandons à M. Ary Renan des saints qui découvrent des îles, à Henri Heine des appareillages pour Bimini, le pays où coule la Jouvence. Que Carot fasse monter du tréfond des océans les captures miraculeuses du prince de Monaco, ces poissons tout yeux, tout dents, sans estomac ! Que Lévy-Dhurmer déroule le linceul des sargasses par-dessus les Bretons qui reposent en mer au sein des couches immobiles.

Sur les murailles de ma paroisse, il faudra que le curé tolère, de Gillet, ces semis d'algues nuances de laque et de laitue sur fond de grève, ou ces *Amaryllis de Guernesey*, d'un anglicisme affranchi, d'un jaune jonquille mat, aux étamines de cannelle, à peine stylisées que de juste. Conçoit-on le faible jugement de nos marchands de papiers peints ? Ils ne veulent pas vendre du vrai décor à tous ceux qui en ont besoin dans la vie. Ils refuseraient à nos fabricants fran-



çais de tels papiers, délicats, délicieux, vrais et simples, dessins peu coûteux, en deux ou trois couleurs, pour nos logis que nous voulons clairs et nuancés ! Cependant ils vont à Londres querir ce qu'ils possèdent à Paris sous la main.

Nos grand-pères appréciaient la qualité secrète des nuances mariées ; nos aïeules, ces « âmes sensibles », savaient la vertu sentimentale d'un réséda noué sur une tenture, d'un semis sur une étoffe, et la fine essence enclose dans le décor :

Invente un doux symbole où je me cacherai,...

disait Valmore. Il s'en faut qu'à ces parfums nous soyons devenus insensibles ; il s'en faut que les maîtres décorateurs modernes soient inhabiles aux entrelacs de la pensée sous-entendue et du lisible ornement, — art subtil, au léger tact, qui laisse deviner « l'intimité de l'âme des choses ». Nos écoliers du décor comprennent-ils bien tout ce qu'une *bordure florale* peut, en la plus fière simplicité de dessin et procédé, condenser de discrète piété et de communicative émotion sous la concision du métier, la personnalité du ciseau et l'attendrissement de la main ? Qu'ils analysent le décor embordurant la figure tombale de Dumas, par M. de Saint-Marceaux : décoration surérogatoire, certes, indifférente, semble-t-il, à l'*effet* de l'œuvre ! Car ce n'est qu'une à peine lisible calligraphie de respect, un sgraffite d'amour. Et d'abord, suivant la confidence du décorateur lui-même, « les chardons sur lesquels reposent les pieds nus, *en souvenir des chemins épineux de la vie !* » Et puis, une chaîne des fleurs que préférait la légendaire *Dame aux camélias*. Pas la sèche, l'outrecuidante synthèse scolaire ! Un large mais respectueux rendu de la nature et du caractère de la plante, par le procédé le plus sobre, le trait de gravure ; du modelé à peine ; de la variété dans l'unité ; un feuillage nouveau d'emploi, autant noble

que le classique laurier ; les pétales à la chair de marbre blanc que Grandville nous donna pour emblème de la courtisane sans cœur. De chacune de ces corolles l'artiste a dégagé un *regard*, et tous ces humbles regards des *Marguerite Gautier* vont au maître endormi, paupières gonflées de toute l'humaine pitié qui dicta sa *préface de la Dame aux camélias*. En ciselant ces blancheurs pensives autour



COFFRET EN IVOIRE, ORS REPOUSSÉS ET ÉMAIL

PAR MM. GRANDHOMME, GARNIER, BRATEAU, FALIZE

(Salon du Champ-de-Mars)

de cette couche, le bon ouvrier nous donne la leçon du décor : un art naturaliste simple et sain, *médium* et transcripteur d'une émotion généreuse et communicative. Ainsi haussé, le décor, fût-il extrait des formes les plus humbles dans l'échelle des êtres, le décor n'est-il vraiment qu'un « Art mineur » ?

Pour les esprits mineurs et en tutelle de préjugés, c'est donc un art de bas âge, celui qui nous sert et nous console à la fois : « Art mineur » Charpentier, vos *espagnollettes*, conversion de la malfaisante quincaillerie, et vos rêveuses pommeilles de portes, si douces aux paumes, et les plaquettes éditées, délicieuses, par M. Lucien

Fontaine, cet autre fervent ? Et vos *chagrins* assez saillants pour des visions, point trop pour chagriner la plume courant sur le papier ? — En quoi donc se montre inférieur à l'art des Limousin et des Pénicaud l'émail où Hirtz baigne voluptueusement un étrange dessin de Lévy-Dhurmer dans de la vive aigue-marine, ou bien ceux où Garnier et Grandhomme interprètent le Titien et Gustave Moreau, et insèrent des noces au pays de Puvis dans de fastueuses agglomérations col-



PETIT COTÉ DU COFFRET

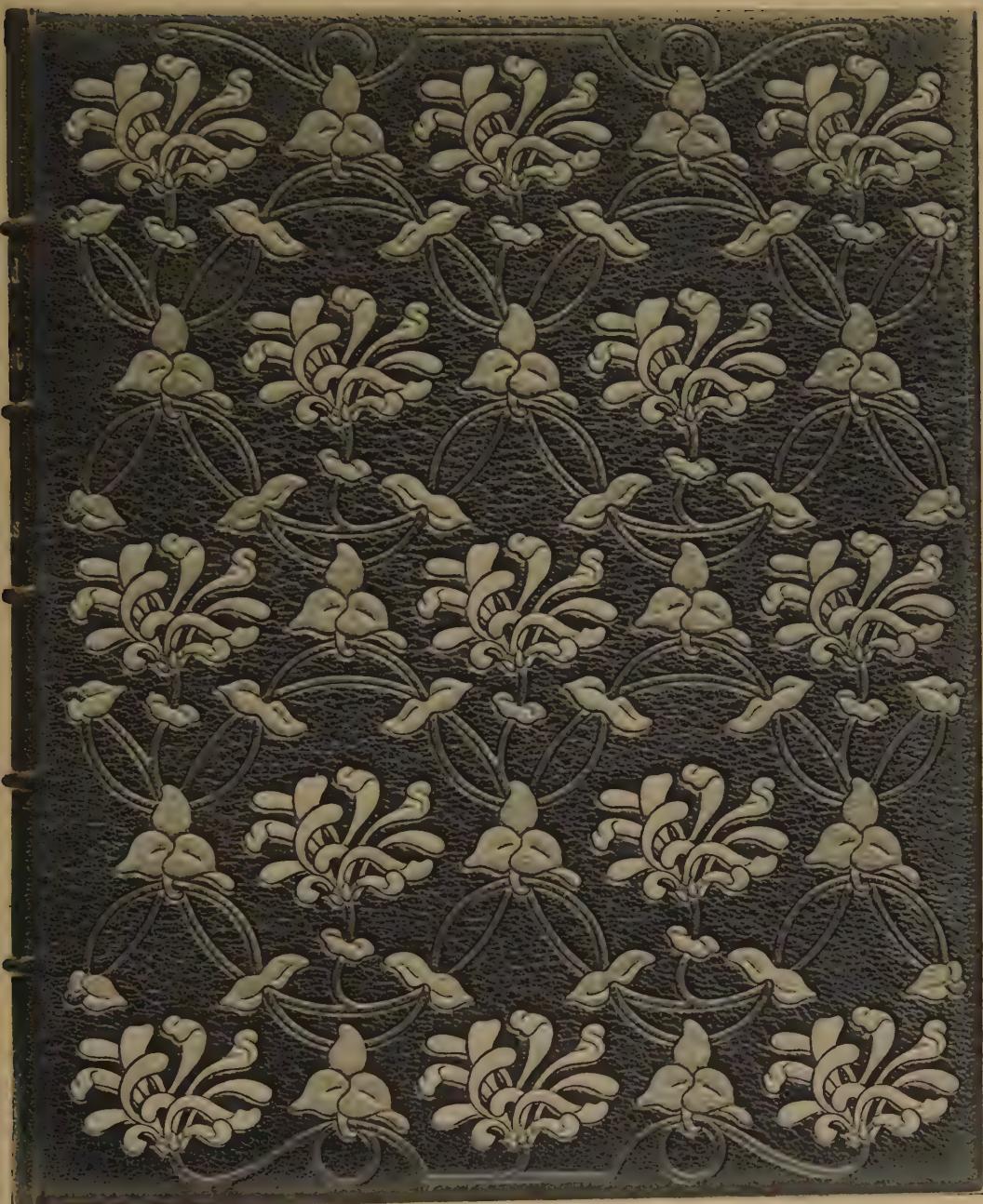
DE MM. GRANDHOMME, GARNIER, BRATEAU, FALIZE

(Salon du Champ-de-Mars)

laboratrices, en l'ivoire et les cytises d'or repoussés par Brateau et les aubépines disséquées par Falize ?

Petit art, celui de Pierre Roche ? Art très mignon, bien sûr ; reliures qui s'ornent d'*églomisés* décors, trouvaille personnelle, définitive, dont il faut constater la date, à l'enrichissement de la reliure française. N'est-elle aussi qu'un élégant bijou, sa *Vénus d'or* ? Le biscuit de porcelaine, et sa neige plus ennuyeuse que des pluies, s'y trouvent heureusement mués en pierre d'art, sous les caresses d'une flamme d'orfèvre amoureux. Les sécheresses s'y assouplissent sous les iris purpurescents de la perle noire, reflets de l'œil chatoyant de la langouste en agonie, trouvailles d'un métier qui tâtonne, déchets plus précieux que des réussites !

Art mineur, celui de Marius-Michel, quand il s'affranchit des

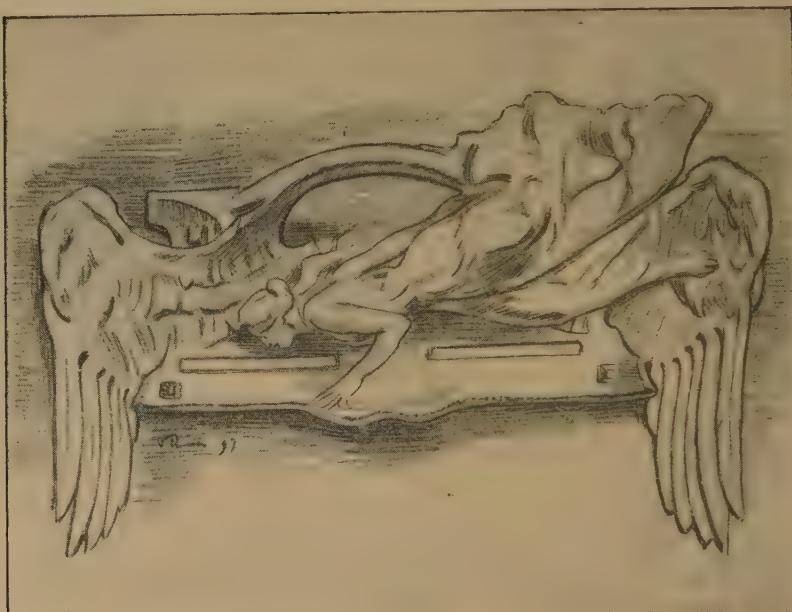


RELIURE MOSAIQUÉE POUR « LES NUITS » D'ALFRED DE MUSSSET,
EXÉCUTÉE PAR M. MARIUS-MICHEL

(Salon du Champ-de-Mars)

traditions du métier ? Car il brise ses chaînettes d'or ; il renie les entrelacs de Diane, le filetage et le janséniste. Art servile, la reliure des *Nuits*, en maroquin *nuit*, mosaïqué de chèvre-feuille aux parfums nocturnes, aux coloris traduits en des teintes cendreuses ? N'appréciez-vous pas, au dos, la belle sobriété des caractères en accord avec les Raçon du dedans, titre d'avance évocateur du texte clos ?

Art petit, celui de Prouvé ? Serait-ce parce qu'il s'agit d'une poignée de porte et d'une boîte aux lettres ? Trouvons-nous dans l'an-



POIGNÉE DE GRAND' PORTE, BRONZE, PAR M. V. PROUVÉ

(Salon du Champ-de-Mars)

tique un art plus large, plus franc, un décor plus robuste dans son ingénieuse collaboration avec l'utile ? Je suis touché d'y voir la figure de mes inquiètes pensées effleurer d'une tremblante main la bouche de bronze, épier si, dans tout le murmure qui monte comme d'une ruche en révolte, ne se distinguera point enfin le chuchotement des mots attendus?...

Et l'art élégant de Louis Hestaux, paysagiste, ornemaniste, coloriste, metteur en œuvre de mainte matière, ciseleur de poirier, émailleur du bois, naturiste, rêveur aussi, qui voit dans les lacs vosgiens des modèles de miroirs et les encadre de frondaisons grassement modelées sous de verdo�antes patines, toute cette poétique vision de la trop lointaine Lorraine serait d'un art moindre ?

Moindre que les portes du baptistère de Florence ? En vérité, dans le moment que la vallée de Tempé me charme, que m'importe l'altitude du mont Olympe !

En admettant qu'il existât un art déchéant, — et déjà ce ne serait plus de l'art, — ne serait-ce point la manière de certains décorateurs qui, loin d'exprimer le primitif et virginal « état de grâce » des êtres, s'efforcent à tirer ornement des laideurs réalistes (telles certaines virtuosités calibanesques de Carriès) ? Est-il décorateur au sens que nous aimons, l'ébéniste qui fait de la forme féminine, corps de sœur et d'épouse, les membres d'un mobilier de tortionnaire, marchepieds des intimes pantoufles, esclaves dégradées, pudeurs flagellées, crucifiées à des dossier de chaises ? Aussi, il nous plaît que le solide métier de Carabin se relève des débauches cruelles d'antan, et s'intéresse moins férolement au décor animé de nos vitrines. Elles ne sont pas d'un art mesquin, ses « six petites danseuses ». Cela est de l'art. Et ce sont les Tanagrettes de notre instant. A ces chauves-sourettes aux ailerons ballants, à ces miettes de pauvre vie moderniste, à ces phalènes du boulevard extérieur, n'allez pas, Ruskin, demander la fleur de beauté morale, ni celle de la nature inflétrie ! Sans évoquer, en regard, l'austérité pathétique des danseuses d'Herculaneum, qu'il nous suffise, comme dans les images des sycophantes vicieux d'Athènes, de colliger les déformations de race trop véridiquement, trop gaiement constatées par Carabin, sous la fine drôlerie d'un pétulant et délicat métier. Son remuant corps de ballet a la vie des inquiétantes poupées du « parrain Drosselmayer », dans *l'Histoire d'un casse-noisette*. On ne peut que jouir du momentané, du saisi des mouvements, de l'ironie qu'il y eut à mettre des visages de clownesses sous les bandeaux botticelliens. Et puis le démené de ces gracilités de saltarelles gavroches ! l'une qui, tapageuse, saute à cloche-pied, clodoche et grenouille enragée ; l'autre, tourneuse, et, par-dessus les comparses, la choryphée, pointant son museau de rat parmi le provoquant tangage de ses voiles, hélices et volutes...

N'est-il pas temps de saluer aussi l'accession de la joaillerie française parmi tous les enfants de la noble famille de l'art sans « compartiment ? » M. Falize sut faire, l'an dernier, une mémorable contribution au Salon des Champs-Élysées, en une œuvre de réflexion, de volition, de logique, d'intellectualité, dont la maîtrise régissait les collaborations multiples et la mise à perfection des plus ingénieux détails.

M. René Lalique fut, cette année, au même Palais de l'Industrie,

le plus incontestable vainqueur en Beaux-Arts. Il apportait à la joaillerie des renouvellements imprévus, et, oserai-je le dire, la préparation au définitif bijou moderne. Ce bijou, s'il n'a pas encore les vertus de l'idéal joyau que d'aucuns rêvent, possède au moins toutes qualités requises : élégance du crayon, sureté de construction, sobriété dans la prodigalité, quasi impeccabilité du tact, joliesse des métiers, virtuosité amoureuse, talentueuse passion des matériaux aimables, entente des colorations, sens des exquises musiques, fertilité d'inventions, science de l'effet, surtout une froide possession de soi qui n'abandonne jamais, dans ses scrutations de la nature, une synthèse impérieuse avant tout occupée d'assurer la marche de la personnalité vers la conquête du caractère et du style. Cela est beaucoup. Cela est peu vulgaire ; si peu, qu'on n'ose vraiment point désirer, d'une si sûre pendeloque, d'un si seyant objet de cour, les chères intimités qui se cèlent... On cherche, dans ces prismes, certains reflets d'âme, dans ces constellations le rayon intérieur d'une pensée coutumière des cimes d'où se contemplent mieux les étoiles ; dans les gouttes de la topaze suspendue, on aurait tort sans doute de requérir la larme du *nescio quid flebile* ; dans ces raccourcis des végétaux nous préférerons le symbolisme naïf aux altiers paradoxes de décor. Nous chéririons, s'il s'en trouvait, des défauts, défauts pour l'école qui stylise, dénature, crée des monstres radieux, — défauts qui consisteraient, en de plus fréquentes intrusions de la vérité et beauté naturelles qu'ont les modèles floraux des champs, ces « purs simples ». Il serait touchant que tout à coup se décelât, chose rare sur la terre depuis Éloï, l'humilité, l'émoi de M. Josse devant un brin d'herbe, la déroute d'un bijoutier par un calice bleu... Que le jeune maître, Lalique attiré par sa curiosité des vivantes joailleries, laisse son instinct d'interroger la nature aller jusqu'à se retirer en solitude. Les communions respectueuses méritent le coup de la grâce. Que Lalique réalise donc notre espoir : car nous voulons que l'ingénuité préside à la confection de nos « lacs d'amour », que la joaillerie soit un sublime enfantillage pour nous servir, amants, — pour nous parer, fiancées, — pour nimer le mémorial des heures riantes et redoutables de la vie, pour fabriquer enfin des « croix de ma mère, » et pousser ce métier de vanité jusqu'à l'art qui enchâsse et vénère les reliques de nos dévotions. Songez, vous qui forgez l'or, que ces effigies sont presque inaltérables ; le feu même et la corruption les épargnent et les restituent parfois comme des témoins sacrés des horreurs du bûcher et du sépulcre. Nos descendants vous demanderont

deront, joailliers du xx^e siècle, quelles parcelles des âmes ancestrales vous aurez su livrer à ces mystérieux confidents¹.

IV

Il est temps de faire au décor le compte de sa journée. Nous avons vu surtout de la parure *pour paraître*, du décor où le praticien français apparaît, en effet, riche de science, de géométrie, d'archéologie, de scolastique, de technique, de bagage, de volition ; oui, à volonté, à la mode, il *paraît* rêveur et Rossettiste, ou bien moderniste plus que trop ! Il paraît surtout assez sec de cœur et vide d'intime, de sincère tendance.

Plus de talents que de rendements en intellectualité ; plus d'humanités que d'humanité. Des bouquets d'étincelles, rarement le foyer. Tant d'industrie, de la sympathie si peu ! L'*ornemaniste* traite ses modèles, ces œuvres infiniment belles et respectables, comme le vannier entrelace l'osier, comme le batteur en grange foule sa gerbe. *Du décor pour meubler*, voilà le bilan. Mais où est « la larme des choses » et l'expression qui exhale en silence le soupir de l'Esprit ? Décor, décor ! « pourquoi ne veux-tu pas t'asseoir aussi parmi les consolateurs des maux de la vie ? » *Hic locus*, c'est ici ta place, c'est ta fonction.

Et pourtant, il est parmi nous des décorateurs qui satisfont au vœu de Charles Guérin :

Qu'on ouvre la fenêtre au large sur la Vie !

C'est de ces maîtres francs du décor sentimental que nos ornementalistes espèrent le ton, nos utilités le geste qui relève. Ferons-nous

1. N'ayant à décrire ici que des œuvres dans l'acception forte du mot, je ne puis que relater, — pour la date, pour l'espoir, — tout le travail préparatif à des œuvres imminentes dans le mobilier, et la résolution prochaine de ce grand-œuvre, le mobilier moderne : tentatives et trouvailles de M. Benouville, des menuiseries incisées en barbes de seigle ; — recherches de M. Guimard au profit du *petit marteau* ; sous son crayon, parfois trop impressionné par les paraphes en coup de fouet de M. Horta, la quincaillerie redevient ferronnerie, dinanderie. Il est sympathique, l'effort de MM. Selmersheim, pour inventer un décor menuisé qui asservisse la machine à l'artiste. A leur tour ils emploient des profils végétaux pour moulurer et piéter les meubles. Leurs essais sont francs d'anglomanie et gardent une allure française et un ton de bonne compagnie. Ils savent que l'abus du décor commence à fatiguer ; ils le remplacent par la monochromie reposante du bois tout uni, par l'imprévu et l'élégance des galbes. Ainsi la simplicité est souvent plus adroite que la complication. Voyez les deux vases de M. Marioton, gracieux florilège.

donc ici coupure des seuls bienfaisants décors dont l'année puisse se glorifier ? Au contraire, nous réclamons, pour abriter notre jeune décor, tous ces Gobelins, tels que les voulaient Colbert et de Laborde : la *Douce journée*, de Lerolle, tramée d'ombres allongées, et ces verdures où M. de Meixmoron épand avec sincérité une pacifiante poésie sur de la toile ; les *Études de Versailles d'Helleu*, tenture pour l'automne de nos ans ; de Cazin, *La Cloche*, âme du Zuiderzee, qui tinte sur les eaux blanches ; et, les cadres étant abolis, ces ciels de lit, tissés de songe honnête par les Duhem ; l'onction du « Paisez mes agneaux, » y descend des cieux. Reployer, d'Aman-Jean, ce paravent que j'aime ! Clore toutes ces fenêtres : les estampes de Rivière, de Pierre Roche, les aquarelles de Georges Hugo, avec *les p'tits bateaux qui s'en vont sur l'eau du rêve...*; fermer ce jour de *souffrance*, votre *Calvaire des marins*, Perrandeau ! Ne point placarder parmi les « objets d'art » ces nobles affiches, vos dessins, ardentes études, opiniâtre et bon Prouvé ; mais jamais le décor d'un Hôtel de ville n'a souhaité plus franche bienvenue aux humbles, par la forte simplicité et l'effusion du cœur.

Et enfin, osons, toutes misérables cloisons abattues, mettre, ici, comme ils le furent au Champ-de-Mars, nos arts modestes sous la protection de cette haute lice, *Sainte Geneviève secourant Paris*, noble parement de cathédrale, où notre Puvis, par l'ampleur des gestes d'horizon, par la grandeur aussi du geste vertical d'adoration, a étendu le décor jusqu'au soulagement, à la pacification, à la sérénité.

Notre logis ainsi meublé par l'art, il faut qu'il devienne aussi hanté. Telle la tente de Brutus pendant la veillée de la bataille de Philippes. L'expression doit savoir, suivant le désir de Diderot, « susciter des fantômes, les animer, les agrandir ». Pour nos veillées de travail, décorateurs, ne craignons pas que les recoins d'ateliers soient peuplés d'appels muets : ici, la fuite du « Mauvais hôte de la Nuit » qu'exorcise ce revenant, Fix Masseau, autre Carriès, allumeur du cierge pascal durant la tentation. Là-bas, sur la lisière du parc, *La Peur des loups*, par Jacquot ; tout près, dans la pénombre auguste, le Victor Hugo de Rodin, *quos ego* du poète aux murmures qui veulent étouffer les voix. Là-haut, de Carrière, le symbole de l'amour le plus sublime, dans la solitude de Golgotha.



A. Mongin sc

Millais pinx.

LA JEUNE AVEUGLE

(Avec l'autorisation de la Corporation de Birmingham.)

Imp. Porcabeuf. Paris



LES SALONS ANGLAIS

ROYAL ACADEMY ET NEW GALLERY

On ne peut s'empêcher, en pénétrant dans le Salon annuel anglais de la Royal Academy, de donner un souvenir et un regret à lord Leighton et à sir John Millais, ces deux nobles artistes qui, durant tant d'années, furent l'âme même de ces expositions et qui les honorèrent, l'un par la sereine beauté de son art, l'autre par toutes les multiples ressources d'une maîtrise éclatante. L'an passé, ils triomphaient encore tous deux, Leighton avec cette *Clytie éperdue*, d'une si forte intensité scénique, Millais avec quelques-uns de ses portraits si sobres de couleur et si nobles d'attitude, qui constituent la partie la plus solide de son œuvre. On ne nous en voudra donc pas d'évoquer une dernière fois, au seuil de cette exposition, l'ombre de ces grands morts.

Une comparaison, si générale qu'elle soit, s'impose tout d'abord entre la Royal Academy et la New Gallery d'une part et nos Salons de France d'autre part, comparaison qui ne serait du reste guère à l'avantage de ces derniers. Ce n'est pas à dire que vous n'ayez à souffrir aussi, aux Salons anglais, de toutes les incertitudes et des

tâtonnements des médiocres, quoique la technique générale s'affirme plus sûre, et quoique les peintres anglais échappent à ce malaise qui, depuis quelques années, pèse si lourdement sur notre école française. Ce qui pourrait attrister à juste raison le critique qui étudie scrupuleusement les Salons français, c'est de voir que, parmi les numéros innombrables de nos Salons, de très rares toiles survivront. A la Royal Academy et à la New Gallery, au contraire, nous trouverons quelques œuvres fortes et hautes, réellement dignes d'une glorieuse tradition d'art. Et nulle part ceci ne s'affirme d'une manière aussi précise que dans le portrait, genre où des noms comme ceux de Watts, de Sargent, d'Orchardson, apparaissent dans un éclatant contraste avec ceux de nos Benjamin-Constant, de nos Bonnat, de nos Boldini.

Les qualifications de haute peinture classique, d'œuvre digne des plus grands maîtres du portrait, ont été prononcées à propos du *Portrait de Mme Carl Meyer*, par Sargent, et on a prédit l'immortalité à celle qu'illustra un pareil pinceau. Je n'oserai rien affirmer d'une manière absolue à ce sujet, n'ayant pas vu ce portrait à côté de certaines toiles de la National Gallery ou du Louvre, et je trouve qu'il faut se défier de ces élans d'enthousiasme qui nous font, en France surtout, décerner l'immortalité plusieurs fois par an... Quoi qu'il en soit, ce portrait est jusqu'ici le chef-d'œuvre de ce brillant artiste, auprès duquel nos portraitistes français pâlissent si misérablement. Il s'est affranchi complètement de ce qu'il pouvait y avoir parfois de trop heurté dans son art ; il s'est assagi, mais il n'a rien perdu de ses qualités de coloriste et de dessinateur impeccable.

Le modèle, vêtu d'une robe de satin légèrement rosé, dont les amples plis ont été pour le peintre un très beau thème à détails et à effets, est assis sur un canapé Louis XVI. Son bras est étendu vers le dossier contre lequel ses doigts s'appuient. La tête est légèrement penchée en avant, une tête de brune aux yeux bleus, dont M. Sargent a curieusement rendu le regard un peu vague ; derrière elle se tiennent, groupe charmant, un jeune garçon et une petite fille ; M. Sargent s'est plu à accuser le caractère asiatique de leurs traits avec un art qui dénote un esprit et une légèreté souverains. L'ensemble est d'une abondance de formes, d'une fraîcheur de tons, d'une solidité de pâte et d'une richesse de détails qui attirent et retiennent, sans que l'attention soit fatiguée ni disséminée.

Peintre d'étoffes, objectera-t-on ? Oui, certes, mais avec quel art prestigieux ! Et comme il a su éviter l'écueil près duquel sombrent

ceux qui s'attachent exclusivement à la draperie ! Jamais M. Sargent n'oublie sous ses étoffes — comme le fait M. de la Gandara, de moins en moins en progrès décidément — l'anatomie et la ligne de son modèle. Les étoffes de M. Sargent ne sont pas un prétexte à effet, lui permettant de négliger les règles essentielles de la plastique. Elles ne deviennent pas le thème essentiel, elles le complètent seulement. Sous ces étoffes vivent vraiment des corps animés d'une vie réelle et intense, et, si vous compariez cette œuvre à quelquesunes des poupées élégantes vues au Champ-de-Mars, vous sentiriez tout l'abîme qu'il y a entre la toile d'un maître et d'adroits pastiches d'élèves.

M. Watts a exposé cette année à la Royal Academy (nous le retrouverons du reste à la New Gallery) un petit portrait de jeune fille qui nous charme tout d'abord, avant de nous émerveiller ; car ce n'est assurément pas là une de ces œuvres fortes auxquelles il excelle. Le visionnaire presque prophétique de *Death and Judgment*, le créateur plastique des éléments tumultueux et déchaînés, le psychologue subtil qui sait faire émaner d'une physionomie — comme celle de Rossetti ou de Tennyson — toute la profondeur d'une âme, s'est plu aujourd'hui dans le rêve poétique et chaste d'une jeune fille. Sur un fond bleu zébré de légers nuages, et tandis que derrière elle un arbre s'érigé en une ligne fleurie, *Dorothy Eleanor* s'incline légèrement, les cheveux relevés par le vent. Son bras replié donne lieu à un bel effet de draperie, qui m'a fait songer au coloris de la *Vision de sainte Hélène*, de Véronèse. Même ampleur, même souplesse que chez le grand Vénitien. Là, comme dans les œuvres que nous verrons tout à l'heure, M. Watts se révèle une fois de plus comme un des plus grands peintres de ce temps, et il nous faut regretter qu'il ne soit pas mieux et plus abondamment représenté à notre musée du Luxembourg. Nous verrons sans doute se produire pour lui ce qui a eu lieu pour Turner, et lorsque, dans quelque cinquante ans, l'on se sera aperçu de la grandeur de ce génie, il ne sera plus possible ou deviendra très difficile de se procurer quelqu'une de ses œuvres.

M. Orchardson crée, plutôt que des individus, des types impersonnels, dans lesquels il sait mettre tous les signes distinctifs d'une caste ou d'une race ; il l'a fait, par exemple, dans son *Portrait de l'évêque de Saint-Asaph*, tout de force virile et d'énergie contenue. Le psychologue intuitif se double, chez M. Orchardson, d'un coloriste solide, excellant aux tons sombres, et sachant faire naître, comme avec ce pan de manteau rouge, les contrastes les plus puissants ;

peinture sobre et saine, un peu froide parfois, mais d'une distinction et d'une autorité peu communes.

Tous les portraitistes des Salons anglais ne sont pas à la hauteur de ces trois maîtres. Sans tomber dans l'énumération des médiocres, il convient pourtant de faire encore une place à des artistes moins complets, bien qu'intéressants souvent par des qualités exceptionnelles. C'est ainsi que l'art de M. J.-J. Shannon attire et déroute quelquefois. Il vous séduit par ses qualités de coloriste facile, par je ne sais quel brillant, quelle audace d'attitudes; mais il vous rebute aussi par sa trop grande multiplicité. L'âme du peintre paraît trop insaisissable, trop variée, trop flottante. On le voudrait souvent un peu plus semblable à lui-même, moins adroit, moins virtuose. Et c'est une chose essentiellement difficile que de se prononcer d'une manière définitive au sujet d'un peintre qui est si peu définitif lui-même. A son *Portrait de M. Read* je préfère celui de *Mme George Peck* et cette petite fille costumée en japonaise. Tout différent est son portrait d'un jeune pianiste, où il a trouvé d'excellentes tonalités sombres.

Mentionnons seulement les portraits doucereux de M. Luke Fildes, et ceux, trop conventionnels, de M. Herkomer, pour arriver à M. Maurice Greiffenhagen, qui ne nous a pas semblé en progrès, et cela surtout dans son *Portrait de M. Ridder Haggard*, exécuté dans un fort mauvais gris. Il faut cependant tenir compte à l'artiste de son effort de peindre son œuvre dans un même ton. Il s'est souvenu avec persistance du maître espagnol, oubliant sans doute que son modèle n'était pas Charles V, ni lui Velazquez.

M. Briton Rivière expose deux portraits conventionnels d'attitudes et médiocres de facture. Celui de *Lady Vantage* manque de perspective et de lumière.

La toile où M. Mouat-Loudan a, sous le titre de *Papillons*, représenté une petite fille qui étend de ses bras les amples plis de sa robe blanche, est une œuvre agréable et qui aurait pu être très bonne, si l'auteur y avait mis un peu plus d'unité de composition. Il a usé, en effet, de deux procédés très différents pour la tête et pour la robe de son modèle. Sa délicieuse figure d'enfant est exécutée dans l'esprit de Romney; c'est la même fraîcheur de visage, la même grâce un peu enjouée; la robe, au contraire, nous révèle une mode de peinture tout autre, dans son ensemble très peu modelé.

Si nous quittons les portraits, non sans avoir payé notre tribut d'admiration à l'austère et profond *Professor Mitchell* par sir George



HYLAS ET LES NYMPHES, PAR M. WATERHOUSE

(Salon de la Royal Academy, Londres)

Reid, nous noterons avant toutes et au-dessus de toutes l'œuvre de M. Waterhouse : *Hylas et les Nymphes*, un tableau qui contient, comme l'a fort bien montré M. Spielmann dans le *Magazine of Art*, quelques-unes des plus grandes qualités de coloris de Burne-Jones en sa meilleure période. C'est une page de fraîche et jeune poésie que cette toile, où sept nymphes entourent Hylas subjugué par leur charme et essaient de l'attirer dans leurs fraîches demeures. Voilà de la peinture littéraire, telle qu'il est loisible de l'admettre, car l'élément purement poétique s'y double d'une fertilité de moyens et d'une science de l'effet vraiment peu communes.

Le tableau de M. Byam Shaw est surtout fait pour nous étonner, si nous songeons à l'extrême jeunesse de l'auteur. Le sujet, tiré d'un sonnet bien connu de Dante-Gabriel Rossetti, *Love's baubles*, représente un groupe de jeunes filles se pressant autour de l'ange qui distribue les présents de l'amour. Comme pâte, nous y retrouverons plus encore que l'art de Madox Brown, la coloration ardente et chaude des premières œuvres de Millais. Si le talent de M. Byam Shaw a besoin de s'assagir, de devenir un peu moins déclamatoire, il est dès aujourd'hui plein de promesses, et certains détails de son œuvre nous paraissent dignes d'un pinceau de maître.

L'*Hamlet* de M. Abbey est une des toiles importantes de l'exposition. L'influence du *King Lear* de Madox Brown s'y fait quelque peu sentir et montre la grande place que cet artiste tend à prendre de plus en plus, après avoir été presque méconnu durant sa vie. C'est la scène des comédiens qui a servi de thème à M. Abbey. Le couple d'Hamlet et d'Ophélie, celui du roi et de la reine, et les groupes de courtisans derrière eux ont beaucoup de relief; mais il semble que l'auteur ait communiqué un peu trop à tous ces visages l'expression de folie qui devrait se concentrer sur les traits d'Hamlet seul, si bien que l'on se croirait à la vérité transporté dans une fantaisie scénique de M. Maeterlinck, plutôt que chez le grand Will.

Sans m'arrêter aux nombreuses œuvres de médiocre composition qui ne manquent pas ici, j'insisterai encore sur la petite toile *The Message*, par sir E.-J. Poynter, le président actuel de la Royal Academy. Elle représente deux jeunes Grecques se penchant sur la rampe d'un temple pour remettre une lettre à un messager. Dessinateur impeccable, M. Poynter nous apparaît comme un coloriste un peu froid; mais il est, par contre, dans tous les détails archéologiques de ses tableaux, d'une érudition et d'une conscience tout à fait remarquables.



PARIS SUR LE MONT IDA, PAR M. WATTS

(Salon de la New Gallery, Londres. — Reproduction autorisée par M. Hollyer)

Si nous citons encore les très belles marines de M. Napier Hémy, les paysages de M. Farqharson et enfin les travaux décoratifs d'un si rare mérite de M. Reynolds Stephens, nous aurons, je crois, passé en revue les œuvres les plus dignes de nous intéresser.

* * *

La New Gallery est à peu près à la Royal Academy ce que le Champ-de-Mars est, à Paris, aux Champs-Élysées, avec la différence qu'à Londres les artistes exposant à l'un de ces Salons ne sont pas bannis de l'autre. Nous retrouvons ici M. Watts avec deux toiles : un petit *Portrait de M^{me} Watts*, d'un coloris très sobre, et un grand tableau, *Pâris sur le mont Ida*. Dans cette œuvre animée d'un noble souffle antique, M. Watts revient aux sujets mythologiques qui lui ont inspiré de si belles pages. Tout ici, dans la pose de Pâris et la sobriété des détails de l'ensemble, se concentre sur la terreur du dieu dont l'artiste a eu l'art de ne pas nous montrer la forme tangible, puisqu'il le dissimule derrière un nuage. L'ensemble du tableau semble baigné dans cette lumière dorée et chaude à laquelle excellaient les Vénitiens, le Titien surtout, car M. Watts, sans en perdre quoi que ce soit de sa personnalité, est aussi parent de ce dernier que de Véronèse.

Aucune des œuvres envoyées par M. Sargent à la New Gallery n'approche de son *Portrait de M^{me} Carl Meyer*. Son étude d'une femme qui chante, quoique brillant par les mêmes qualités de coloris où il excelle toujours, tombe par trop dans le domaine de la virtuosité pure, et, dans son *Portrait de M^{me} George Swinton*, il a été un peu trop desservi par son modèle. Il y a pourtant, dans le pli de ce manteau, peut-être un peu trop sculptural, un étincellement prodigieux de lumière.

Voici un portrait de petite fille, en costume du XVII^e siècle, qui me paraît l'œuvre jusqu'ici la meilleure de M. George-H. Boughton. Quoique un peu mat, c'est d'une grâce, d'une fraîcheur très spontanées.

Puis, un *Portrait de Lord Roos*, enfant au levrier, par J.-J. Shannon. Le *Portrait de la marquise de Granby*, que Watts peignit aussi, et qui est le plus admirable modèle qui se puisse rêver, avec sa langueur tout orientale et ses pâles yeux de ciels anglais, rare contraste de froideur et de passion, est une des meilleures choses de ce

peintre habile ; mais je n'aime pas la surabondance des détails, qui détruit pour moi l'impression profonde que cette toile eût pu donner.

La grande œuvre de Burne-Jones, le *Pèlerin de l'Amour*, n'est pas un des moindres attraits de l'Exposition. Tout l'art consommé du



LA VENUE DE LA NUIT, PAR M. W. GLEHN

(Salon de la New Gallery, Londres)

dessinateur, la perfection plastique des attitudes, la beauté du geste, toutes les qualités du grand peintre anglais, vous les retrouverez dans ce groupe harmonieux de l'Amour qui entraîne un vieillard à travers les ronces du chemin. La nuée d'oiseaux qui entourent le front de l'Amour et lui font une auréole symbolique est un des détails les plus exquis de cette œuvre.

M. Wilfrid von Glehn est l'un des jeunes artistes anglais qui m'attirent le plus, non seulement parce qu'il sait peindre, mais parce qu'il sait aussi penser. Il a progressé depuis plusieurs années à pas de géant, et le voilà sorti, mûri et sûr de lui, de cette phase d'incertitude que traversent presque tous les artistes. Il expose cette année un grand portrait de femme et une toile d'un charme étrange, *La Venue de la Nuit*. Sur un fond de paysage caressé de lumière bleue, la Nuit monte lentement vers le ciel, délicieuse créature de rêve, avec sa beauté doucement sensuelle, supérieure, et pourtant si femme dans ce souffle de tristesse apaisée qui erre sur ses traits. L'inspiration se double ici d'excellentes qualités de coloris; tous les effets sont obtenus sans procédés avec les ressources d'une technique saine et forte comme nous souhaiterions d'en trouver chez quelques-uns de nos jeunes compatriotes.

Je n'aurais garde d'oublier la grande toile d'Arthur Nowell, qui a été pour nous la révélation d'un artiste de race, la *Mariana in the South* de M. Waterhouse, l'*Idylle* d'Alfred East, les toiles de M. Parsons et de M. Napier Hémy.

J'ai déduit plus haut, de la vue des Salons anglais, le marasme dans lequel, faute de talents spontanés et d'artistes convaincus, l'art du portrait est tombé chez nous; mais si là, de même que dans les sujets de genre, des artistes comme Sargent, Orchardson, Burne-Jones, Waterhouse, et, par dessus tout, George Frederick Watts, sont inimitables, nous gardons du moins la supériorité incontestée dans le paysage. On cherchera en vain, dans les Salons anglais, les horizons attendris de Cazin, les forêts si vivantes d'Harpignies, les villages de Fritz Thaulow. Et nous aurons encore une autre consolation, celle de voir la section d'art décoratif prendre chaque année une importance plus grande dans nos Salons. C'est là, nous semble-t-il, qu'est l'avenir de l'art français; sachons reconnaître l'aurore naissante et donnons lui le meilleur de nos vœux et de notre espoir.

HENRI FRANTZ





CORRESPONDANCE D'ANGLETRRE

L'EXPOSITION DU GUILDHALL A LONDRES

La *Chronique des Arts* du 12 juin a parlé brièvement de l'exposition du Guildhall, et peut-être serait-il inutile d'y revenir, si ce petit musée provisoire, qui a duré un trimestre, n'avait eu de très hautes ambitions. Il a voulu résumer une longue période, soixante années de l'art anglais, ce que l'on appelle à Londres l'art Victorien, et il n'a réussi — est-ce la faute des organisateurs? — qu'à nous laisser une idée assez confuse de cet art, auquel on commence à croire en France, et surtout depuis que M. de la Sizeranne s'en est déclaré le héraut. Il y avait place, dans les trois petites salles où nous attiraient cent soixante tableaux, pour toute une histoire de la peinture anglaise contemporaine. Mais ces tableaux, qui auraient dû nous être présentés selon l'ordre de leur création, formaient un singulier mélange; Maclise et Marcus Stone, Leighton et Abbey encadraient de leur emphase théâtrale la fraîcheur exquise des paysages de Walker et de Millais; Turner et Cox avaient pour voisins Muller, Poole ou Lewis; par endroits on devinait des lacunes singulières: Watts et Burne-Jones étaient médiocrement représentés; Whistler ne l'était point du tout, et comment juger l'art d'aujourd'hui sans Whistler? Telle quelle, cependant, cette sixième exposition du Guildhall a de beaucoup dépassé les précédentes en richesse et en intérêt, et la série préraphaelite, dont elle réunissait quelques chefs-d'œuvre, lui donnait un charme que les curieux de sensations anglaises n'oublieront point de longtemps.

Constable étant mort en 1837, les organisateurs de l'exposition du Guildhall ont cru qu'ils pouvaient, sans tricher sur les dates, nous montrer un Constable. Ils ont eu grandement raison, car le *Gué* par un temps d'orage, qui appartient à M. Charles Gassiot, est bien un des paysages les plus vivants de ce beau peintre, avec ses profondes verdures humides, ses lourds nuages et sa rivière rapide et froide que traversent de robustes chevaux. Rien des paysagistes à venir n'atteindra cette plénitude rustique. Et rien non plus — est-il besoin de le dire? — n'égalera l'harmonie lumineuse des deux *Venise* de Turner, prêtées par sir Donald Currie. Deux petites toiles en pendant: le *Départ pour le bal*, à San Martino,

et le *Retour du bal*, à Santa Marta, toutes deux exposées à la Royal Academy en 1846, deux des plus parfaites parmi les dernières œuvres du maître de la lumière, avec, ici, les gondoles éclairées glissant dans un crépuscule d'or où meurent des tons verts et roses, et là, ces mêmes gondoles dans l'or plus pâle et les roseurs plus fraîches du soleil levant. Puis, de 1806, le *Départ d'Adonis pour la chasse* (à M. Cuthbert Quilter), où Turner s'inspire encore de Titien et de Reynolds, mais avec une souplesse et une chaleur merveilleuses.

A ces maîtres généreux, qui sont d'un autre âge, succède le banal et sot défilé des narrateurs d'anecdotes académiques, des corrects et insipides dessinateurs. Maclise est là, avec sa fameuse scène du *Banquet de Macbeth*, de 1840 (au comte de Chesterfield), et Murready, Egg, Webster, ceux que Ruskin allait foudroyer de ses plus jeunes et plus virulentes invectives; encore ne semblent-ils pas tous si méprisables: la *Noce de village*, de Wilkie (*The penny wedding*), prêtée par la reine, demeure une très jolie chose à la manière hollandaise. Mais les heureux rivaux des académiciens nous appellent, nous retiennent dans la petite salle voisine. Ici enfin, pour la première fois peut-être, on peut apprécier l'ensemble du mouvement préraphaélite, les deux courants très distincts qui le déterminent, et se côtoient sans se mêler: d'un côté Madox Brown avec son fidèle imitateur Holman Hunt, de l'autre Rossetti, qui a sa descendance en Burne-Jones; entre Madox Brown et Rossetti, deux excellents peintres, Millais et Hughes.

L'exposition récente, à la Grafton Gallery, des peintures et cartons du grand initiateur préraphaélite, Ford Madox Brown, dispensait évidemment le comité du Guildhall de présenter une seconde fois au public des œuvres dont la mémoire restait fraîche et vivante; cependant on a cru bien faire, et l'on a très bien fait, d'emprunter à la Corporation de Birmingham la toile la plus populaire du maître, *Les Émigrants (The last of England)*. Au premier abord, on est quelque peu rebuté par la sécheresse et la violence des tons; puis, l'œil s'habitue, et l'attention se prend aux infinis détails, et s'attache, et ne peut s'arracher: c'est la vie dans sa réalité poignante. Le bateau vient de partir; il fend la mer verte sous le ciel gris, au long de la falaise crayeuse qui bientôt va s'effacer. A l'arrière, des hommes rient et fument, ou montrent le poing au sol ingrat; une fillette mord un fruit vert. Mais assis, isolés, un homme et une femme regardent encore, et concentrent leur vie dans ce regard. La femme, de son grand châle gris, abrite un poupon, car elle serre dans sa main nue une petite main rougâude. L'autre main, gantée de noir, se pose sur la main nue de l'homme, bleuie de froid, et l'on voit la chair plus pâle, où le sang tarde à remonter, aux endroits qu'a serrés le pauvre gant noir taché de violet. Le vent glacé soulève les rubans roses et le voile bleu du chapeau, quelques fils bruns de la chevelure. Et l'homme, bien serré dans son caban brunâtre, et fronçant les sourcils, tient ouvert sur la femme un parapluie où ruissent les gouttes épaisse de l'embrun. Au cordage de l'arrière, des choux verts et rouges sont suspendus; l'eau glisse sans s'arrêter sur leurs côtes luisantes. La femme regarde; ces yeux tendres et dououreux, ces admirables yeux rougis et gonflés de larmes qui ne coulent pas encore, ils sont tout le tableau.

Fidélité impitoyable du détail, dominée par la profonde émotion, voilà la force de cette peinture. Tous ces prodiges d'exécution nous apparaissent subor-

donnés à la logique du sentiment, et concourent à son expression. L'équilibre n'est plus aussi parfait chez Holman Hunt, qui avait au Guildhall deux des productions extrêmes de sa carrière, la scène tirée des *Deux gentilshommes de Vérone*, qui date de 1831, et appartient, comme le tableau de Madox Brown, à la Corporation de Birmingham ; arrangement savant, d'une belle puissance dramatique, et d'un rendu fantastique des étoffes brochées et des armures ; et la *Procession sur le toit de Magdalen College*, à Oxford, œuvre amollie d'une main toujours active. Holman Hunt a joué un rôle important dans l'histoire du préraphaélisme ; mais, comme peintre, il est très inférieur à Madox Brown, et surtout à Millais. C'est Birmingham encore qui a envoyé la *Jeune aveugle* de Millais, à peine inférieure à l'*Ophélie* ; *Le Huguenot* et l'*Ariel* lui font cortège, *Le Huguenot*, de 1852, prêté par M. Miller, l'*Ariel*, de 1850, prêté par M. Makins. La délicate et pénétrante analyse de M^{me} Mary Darmesteter, dans le dernier numéro de la *Gazette*, me dispense d'insister sur les deux premières toiles ; la troisième, peu connue, mérite quelques mots. Millais avait vingt et un ans quand il exécuta cette illustration shakespearienne où les moindres détails sont des tours de force : la végétation touffue qui borde le petit cours d'eau, les plantains, les champignons où courent des lézards, les feuilles de marronnier rongées par les chenilles, les joncs, les salicaires, les reines-des-prés, les saules où chante un rouge-gorge, et là-dessus le chœur des diablotins verts à ailes de chauve-souris, soutenant l'*Ariel* diaphane qui murmure sa chanson à l'oreille du jeune prince, en chausses grises et justaucorps rouge. Il semble vraiment que le comité du Guildhall ait voulu, dès cette année, préparer la triomphale exposition complète de Millais qui se fera l'hiver prochain ; *La Femme du Joueur*, *Le Réveil (Just awake)*, *Les Sœurs*, cette délicieuse réunion des trois filles du peintre, vêtues de blanc parmi de blanches azalées, et surtout le grand paysage mélancolique, le *Froid Octobre*, nous faisaient apprécier toute la richesse de ce souple talent.

L'Amour d'Avril, d'Arthur Hughes (qui appartient à M. Henry Boddington), a offert aux amis du préraphaélisme une révélation charmante. C'étaient, tout ensemble, les plus jolies qualités de Millais et de Stevens. Près d'un banc rustique, au pied d'un arbre enveloppé de lierre, une jeune femme blonde, en jupe violette, les bras nus, les épaules couvertes d'une gaze blanche à raies bleues, se détourne, toute en pleurs, abandonnant sa main au baiser d'un jeune homme, à peine distinct dans la pénombre qui revêt tout d'une harmonie délicieuse ; à terre glissent les pétales d'une rose qui s'effeuille, et, tout au fond, des lilas fleurissent en plein soleil.

Auprès de ces peintures discrètement pondérées et d'un sentiment si fin, des œuvres comme *Le Cavalier et le Puritain*, de Burton, et surtout *Le Casseur de pierres*, de John Brett, où les chardons et les silex pourraient être étudiés à la loupe, ne sont plus que des caricatures.

Mais voici que s'épanche le grand torrent de passion où roulent la poésie et la peinture de Rossetti. Sa *Madeleine à la porte de Simon le Pharisiens* n'est guère, en vérité, que de la littérature éloquente : la tête du Christ, entrevue de profil derrière les vitres de la maison, a dans le regard un impérieux appel, et Madeleine, suivie de son cortège de jeunes élégants et de musiciennes, s'est arrêtée au seuil ; elle se trouble, elle obéit... Un souffle brûlant traverse le petit tableau, et maintenant il devient une flamme d'orage : c'est la *Fiammetta*, vêtue de rouge,

tenant en ses bras nus des rameaux de pommier fleuris, grande figure dont les yeux bleus et les fortes lèvres rouges s'illuminent sous les ondes splendides des cheveux d'or ; dans un nimbe pâle, en arrière, flotte la forme ailée de l'Amour. La *Fiammetta*, peinte en 1878, appartient à M. Charles Butler. M. George Rae enfin est l'heureux possesseur de *La Bien-aimée* (*the Beloved*), le chef-d'œuvre de Rossetti, peint une première fois en 1863, et repris en 1873. Des têtes de femmes passionnées se lèvent et se pressent, les brunes et les noires entourant la blonde, la préférée, dans le chatoiement des brocarts verts et rouges, et l'éclat des fleurs de l'amour, les lis rouges, les roses et les grenades ; comme les fleurs, les bouches et les yeux s'ouvrent, et le cri d'amour s'exhale : Ma bien-aimée est à moi, et je suis à elle... Ces peintures ardentes évoquent les mêmes images qui parlent aux sonnets de la *Maison de Vie*.

Qu'elles semblent pâles et fades maintenant, les figures de Burne-Jones ! Mais son *Bain de Vénus*, la seule de ses œuvres que le Guildhall nous ait présentée, en est également une des moins heureuses ; on devait plus d'honneur au peintre de Viviane et de Circé.

On n'en devait pas moins au noble évocateur de saintes et bienfaisantes visions, au maître anglais par excellence, et si différent de tout l'art anglais qui l'environne, à George-Frederick Watts ; mais il faut bien dire que, comme autrefois Burne-Jones, il venait, cet hiver, d'exposer toutes ses œuvres dans les paisibles salles de la New Gallery. Trois petites toiles le représentaient au Guildhall : une très ancienne *Aurore* (à Mrs Lees), une *Brunehilde* (à Mrs Barrington), et le michelangéloïque *Cavalier au cheval blanc* (à M. James Knowles).

La *Reine des fées*, de Noël Paton, que l'on peut voir gravée dans l'*Histoire de la peinture anglaise* de M. Chesneau, n'est décidément qu'un misérable coloriage ; mais il y a bien de la grâce dans plus d'une scène familière et populaire, telle que ces *Sables de Ramsgate*, de Frith, qui rappellent le faire d'Eugène Lami. Quelques beaux paysages : les *Houblonières*, de Cecil Lawson, apparentées de très près à Constable ; la *Lune d'automne*, de Mason, le *Chemin de l'école*, de Hook, les *Terres incultes*, d'Aumonier, la *Vieille porte*, de Walker (à M. Street), d'un sentiment rustique si pénétrant ; puis ces spirituels chefs-d'œuvre d'Alma-Tadema : le *Jongleur*, de 1870 ; « *Il m'aime, il ne m'aime pas* », la *Bague de fiançailles*, et les *Femmes d'Amphissa*, que nous avons vues à Paris en 1889 ; voilà, n'est-il pas vrai, toute une revue de l'art anglais contemporain ; sans doute faudrait-il y ajouter Herkomer et Sargent, Waterhouse et Dicksee : ils étaient en bonne place au Guildhall, mais ils figuraient non moins honorablement aux Salons de cette année, et parler d'eux une fois de plus serait peut-être trop parler.

ANDRÉ PÉRATÉ

L'Administrateur-gérant : J. ROUAM.



PARFUMS aux VIOLETTES DU CZAR

Création de la PARFUMERIE ORIZA de L. LEGRAND
11, Place de la Madeleine, PARIS.

ESSENCE pour LE MOUCHOIR

POUDRE de RIZ SAVON

POUDRE de RIZ SAVON

ETABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE)

DEBIT

SOURCE BADOIT

30 Millions de Bouteilles PAR AN

L'EAU de TABLE SANS RIVALE.—LA PLUS LIMPIDE

Vente : 15 Millions

SAVON ROYAL DE THRIDACE * SAVON VELOUTINE

VIOLET, Parfumeur (Recommandé par les Célébrités médicales pour l'Hygiène de la Peau et la Beauté du Teint.) 29, Boul^e des Italiens, PARIS.

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

Agréé par le Tribunal

BEDEL & C^{ie}

18, rue St-Augustin

Avenue Victor-Hugo, 87.

MAGASINS Rue Championnet, 194.

Rue Lecourbe, 308.

Dans les cas de CHLOROSE et d'ANÉMIE

Rebelles aux moyens thérapeutiques ordinaires, les préparations à base

d'HÉMOGLOBINE SOLUBLE de V. Deschiens

ONT TOUJOURS DONNÉ LES RÉSULTATS LES PLUS SATISFAISANTS

Se vend dans toutes les Pharmacies sous les formes suivantes

ELIXIR, SIROP, VIN, DRAGEES ET HÉMOGLOBINE GRANULÉE

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement
du Commerce et de l'Industrie en France.

SOCIÉTÉ ANONYME — CAPITAL : 120 MILLIONS

Siège social : 54 et 55, rue de Provence, à Paris.

Dépôts de fonds à intérêts en compte ou à échéance fixe ; — Ordres de Bourse (France et Etranger) ; — Souscriptions sans frais ; — Vente aux guichets de valeurs livrées immédiatement (Obl. de Ch. de fer, Obl. à lots de la Ville de Paris et du Crédit Foncier, Bons à lots de l'Exposition de 1900, etc.) ; — Vente ferme ou à option de Bons Panama et de Bons du Congo avec faculté pour l'acheteur de réaliser son achat après avoir concouru aux tirages ; — Coupons ; — Mise en règle de titres ; — Avances sur Titres ; — Escopage et Encasement d'Effets de commerce ; — Garde de Titres ; — Garantie contre le remboursement au pair et les risques de non-vérification des tirages ; — Transports de fonds (France et Etranger) ; — Billets de crédit circulaires ; — Lettres de crédit, etc.

LOCATION DE COFFRES-FORTS

(Compartiments depuis 5 fr. par mois; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.)

52 bureaux à Paris et dans la Banlieue, 219 agences en Province, 1 agence à Londres, correspondants sur toutes les places de France et d'Etranger.

Dernière Création

PRECIOSA VIOLETTE
PARFUM EXQUIS, DÉLICAT ET PERSISTANT
Quintessence superfine, Savon,
Eau de Toilette extra-fine.
Extrait Végétal pour les soins de la Chevelure
Poudre de Riz Invisible et Impalpable
JOLI COFFRET POUR CADEAU

ED. PINAUD PARIS

Flacon : 5 fr. Franco : 5 fr.

PURETE DU TEINT
Etendu d'eau le
LAIT ANTÉPHÉLIQUE
ou Lait Candès

Dépuratif, Tonique, Détersif, dissipe
Hâle, Rougeurs, Rides précoces, Rugosités,
Boutons, Efflorescences, etc., conserve la peau
du visage claire et unie. — A l'état pur,
il éleve le teint, Masque et
Taches de rousseur.

Il date de 1849

GANDÈS, Paris

Bx S-Denis, 16

EN VENTE

Au JOURNAL DES DÉBATS, 17, rue des Prêtres-St-Germain-l'Auxerrois
et à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 8, rue Favart.

ANDRÉ MICHEL

Les Salons de 1897

OUVRAGE PRÉCÉDÉ D'UNE

ÉTUDE SUR LES SALONS AU PALAIS DE L'INDUSTRIE DE 1857 A 1897

Un beau volume in-8° grand colombier de **200 pages**, tiré sur très beau papier, orné de **6 eaux-fortes** par MM. BONNAT, CAREY, GUÉRARD, DE LOS RIOS, PATRICOT, WALTNER, et de **140 gravures** dans le texte et hors texte.

PRIX BROCHÉ : **20 francs** (pris à Paris), pour la Province et l'Étranger,
2 fr. 50 en plus

CHEMINS DE FER DE PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Billets d'aller et de retour de Paris à

Berne, via Dijon, Pontarlier; Les Verrières, Neufchâtel ou réciproquement.
Prix : 1^{re} cl. **101 fr.** — 2^e cl. **75 fr.** — 3^e cl. **50 fr.**

Interlaken, via Dijon, Pontarlier, Les Verrières, Neufchâtel ou réciproquement.
Prix : 1^{re} cl. **113 fr.** — 2^e cl. **83 fr.** — 3^e cl. **56 fr.**

Zermatt (Mont-Rose), via Dijon, Pontarlier, Lausanne, sans réciprocité.
Prix : 1^{re} cl. **140 fr.** — 2^e cl. **108 fr.** — 3^e cl. **71 fr.**

Valables 60 jours avec arrêts facultatifs sur tout le parcours.

Trajet rapide de Paris à Interlaken en 15 heures, sans changement de voiture en 1^{re} et 2^e classe.

Les billets d'aller et retour de Paris à Berne et à Interlaken sont délivrés du 15 avril au 15 octobre. Ceux pour Zermatt, du 15 mai au 30 septembre. Franchise de 30 kilos de bagages sur le parcours P.-L.-M.

Billets directs de Paris à Royat et à Vichy.

La voie la plus courte et la plus rapide pour se rendre de Paris à Royat est la voie :
Nevers-Clermont-Ferrand.

Durée du trajet : de Paris à Royat, en 7 heures, — à Vichy, en 6 heures 1/2.

Prix : { De Paris à Royat, 1^{re} cl. **47 fr. 80** — 2^e cl. **32 fr. 30** — 3^e cl. **21 fr. 10.**
{ De Paris à Vichy, 1^{re} cl. **41 fr. »** — 2^e cl. **27 fr. 70** — 3^e cl. **18 fr. 10.**

Billets d'aller et retour de Paris à Chamonix (Mont-Blanc).

Via Mâcon, Culoz, Bellegarde et Genève ou Saint-Julien (Haute-Savoie).

PRIX DES BILLETS :

1^{re} cl., **127 fr. 05**; 2^e cl., **95 fr. 40**; 3^e cl., **67 fr. 05**. (Valables 15 jours, avec faculté de prolongation).

Arrêts facultatifs. Franchise de 30 kilos de bagages.

De Cluses à Chamonix, le trajet s'effectue par les voitures de la Société de correspondance.

Billets d'aller et retour de Paris à Évian-les-Bains et à Genève.

(Via Mâcon et Culoz).

PRIX DES BILLETS :

De Paris à Évian . . . 1^{re} classe, **112 fr. 40**; 2^e classe, **80 fr. 90**; 3^e classe, **52 fr. 75**
De Paris à Genève **105 fr. »**; — **75 fr. 60**; — **49 fr. 30**

Validité de 40 jours avec faculté de deux prolongations, moyennant un supplément de 10 % pour chaque prolongation.

Les billets de Paris à Évian sont délivrés du 1^{er} juin au 30 septembre. Ceux de Paris à Genève, du 15 mai au 30 septembre.

ART INDUSTRIEL

FERAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES
ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54



E. MARY & FILS

26, rue Chaptal, PARIS
FOURNITURES pour Peinture à
l'Huile, l'Aquarelle, le Pastel, le Dessin et le Fusain,
la Peinture Tapisserie, la Barbouine,
le Vernis-Martin, la Gravure à l'eau-forte, etc. — Neu-
veau fixatif J.-G. VIBERT pour l'aquarelle.

ARTICLES ANGLAIS
Seuls représentants de la Maison CH. ROBERTSON et C°,
de Londres.

ORFÉVRERIE D'ARGENT ET ARGENTÉE
CHRISTOFLE ET Cie

56, rue de Bondy, 56, Paris 1

Deux GRANDS PRIX à l'Exposition de 1889

Maisons spéciales de vente, à Paris, dans les principales villes
de France et de l'étranger.

COMMENT DISCERNER LES STYLES

Du VI^e au XIX^e Siècle

Par L. ROGER-MILÈS

Illustré de deux mille gravures.

EDOUARD ROUVREY, éditeur, 76, r. de Seine, Paris.

Spécimen gratis et franco.

EM. PAUL & FILS & GUILLEMIN

Libreria de la Bibliothèque Nationale
(Anc. Maisons SILVESTRE et LABITTE, fondées en 1791)
28, RUE DES BONS-ENFANTS, 28

Livres rares et curieux. — Achats de
Bibliothèques au comptant. — Expertises.
— Rédaction de Catalogues. — Commissions.

SALLES DE VENTES AUX ENCHÈRES

GRAVURES

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(1100 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8^e colombier

Prix : De 2 fr. à 20 fr. l'épreuve

Au Bureau de la Revue

EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

CHENUE

Spécialité d'emballage et transports
d'objets d'art et de curiosités.

5, Rue de la Terrasse
(Boulevard Malesherbes)

HARO & Cie

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte

LES BEAUX-ARTS

THE FINE ART & GENERAL INSURANCE CO LTD

Police incontestables — Capital : 6.230.000 fr.

Compagnie d'assurances à Primes fixes contre
l'Incendie, le Vol, l'Infidélité
des Employés, les Accidents et tous risques.

Direction générale pour la France : 5, Rue Grétry, PARIS

TABLE

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

La Table alphabétique et raisonnée

(4^e SÉRIE, 1881-1892 COMPRISE)

EST EN VENTE AU BUREAU DE LA GAZETTE

Prix : 20 francs l'exemplaire broché

GRAVURES

DE

FERDINAND GAILLARD

EN VENTE

Au Bureau de la Gazette des Beaux-Arts

Prix : De 5 fr. à 40 fr. l'épreuve

E. JEAN-FONTAINE, Libraire

30, boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS ET MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande)

ACHAT DE LIVRES ET DE BIBLIOTHÈQUES

Direction de Ventes publiques

LIBRAIRIE TECHENER

H. LECLERC et P. CORNUAU, Suc^r

219, rue Saint-Honoré, Paris

Livres anciens et modernes, manuscrits avec
miniatures, reliures anciennes avec armoiries,
incunables. Estampes.

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

DIRECTION DE VENTES AUX ENCHÈRES

Catalogue mensuel

39^e ANNÉE — 1897

LA
GAZETTE DES BEAUX-ARTS
COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ
8, rue Favart, Paris.

PRIX DE L'ABONNEMENT

FRANCE	ÉTRANGER
Paris Un an: 60 fr. Six mois: 30 fr.	États faisant partie de l'Union postale :
Départements — 64 fr. — 32 fr.	Un an: 68 fr. Six mois: 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît le 1^{er} de chaque mois, en livraisons de 88 pages, grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : eaux-fortes, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 300 pages chacun.

Les travaux publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts* offrent la plus grande diversité : les œuvres capitales de l'architecture, de la peinture, de la statuaire et de l'art décoratif, créées par les maîtres anciens ou modernes de tous les pays, aussi bien que les collections publiques et particulières, y sont minutieusement analysées. En un mot, toutes les manifestations de l'art entrent dans le cadre de ses études.

Depuis sa fondation (1859), la *Gazette des Beaux-Arts* compte parmi ses collaborateurs les plus grands noms de la critique contemporaine : Viollet-le-Duc, Renan, Taine, Charles Blanc, Durany, Darcel, Paul Mantz, Palustre — pour ne citer que ces écrivains, parmi tant de maîtres aujourd'hui disparus ; — quant à présent, pour affirmer qu'elle n'a pas dégénéré, il suffit de nommer :

MM BODE, BONNAFFÉ, H. BOUCHOT, M^s DE CHENNEVIÈRES (de l'Institut), DE CHAMPEAUX, G. FRIZZONI, DE FOURCAUD, DE GEYMÜLLER, S. DE GIACOMO, A. GRUYER (de l'Institut), J.-J. GUILFREY, HENRY HYMANS, LAFENESTRE (de l'Institut), PAUL LEFORT, MABILLEAU, LUCIEN MAGNE, MAURICE MAINDRON, A. MARQUILLIER, ROGER MARX, MASPERO (de l'Institut), ANDRÉ MICHEL, ÉMILE MICHEL (de l'Institut), ÉM. MOLINIER, EUG. MüNTZ (de l'Institut), P. DE NOLHAC, GASTON PARIS (de l'Institut), B. PROST, SALOMON REINACH, ARY RENAN, EDOUARD ROD, SAGLIÒ (de l'Institut), SIX, SCHLUMBERGER (de l'Institut), M. TOURNEUX, W. DE SEIDLITZ, CH. YRIARTE, etc. etc.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les concours artistiques ; les renseigne sur le prix des objets d'art ; leur raconte les nouvelles des musées, des collections particulières, et leur donne la bibliographie des ouvrages d'art, l'analyse des revues, publiés en France et à l'étranger.

EDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série des planches en taille-douce et des gravures sur bois, tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*, 8, RUE FAVART, PARIS
CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.